

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Viktorie Vítů

Karel Teige a mizení aury

Karel Teige and the Liquidation of Aura

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D.

2017/2018

Poděkování:

V první řadě děkuji paní docentce Rakušanové za mnohé cenné podněty a připomínky, které mi k mé práci poskytla, i za to, že si na mou práci našla čas vždy, když jsem to potřebovala. Poděkovat je třeba rovněž mým rodičům, bez jejichž finanční a psychické podpory bych nejspíš nikdy nemohla vystudovat. A dík patří také Petrovi, nejen proto, že mu to dlužím, ale i proto, že je skutečně za co.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 2. července 2018

.....

Viktorie Vítů

Abstrakt

V práci přistupuji skrze rámec myšlení Waltera Benjamina k textům Karla Teiga a u obou těchto myslitelů se věnuji především pojmům aury a autonomie. V první kapitole si připravuji půdu výkladem Benjaminova pojetí aury, kterou interpretuji jako časoprostorovou kontinuitu, jedinečnost uměleckého díla, je-li společensky oceňována. Následně se vymezuji vůči čtení, podle nějž Benjamin odmítá autonomní umělecké dílo v tom slova smyslu, že požaduje dílo tendenční, politicky angažované. Benjaminovo volání po politizaci umění ze závěru *Uměleckého díla ve věku jeho technické reprodukovatelnosti* navrhuji číst jako literarizaci životních poměrů z textu *Autor jako producent*. Nakonec připouštím, že tento požadavek lze skutečně číst jako odmítnutí autonomie uměleckého díla tak, jak s tímto pojmem pracuje Peter Bürger v *Teorii avantgardy*.

Ve druhé kapitole se zabývám Teigovým zkoumáním fenoménu popsateľného skrze benjaminovskou interpretaci jako mizení aury. Shledávám, že Teige stejně jako Benjamin odmítá přiznat originálu uměleckého díla zvláštní status. Všímám si rovněž důrazu, který Teige klade na demokratizaci recepce uměleckého díla. Následně se pak zaměřuji na Teigovu praktickou uměleckou činnost v neauratických médiích: na obrazové básně a typografii.

Ve třetí kapitole se krátce věnuji Teigovu požadavku demokratizace umělecké produkce, kterou lze spolu s již zmíněnou demokratizací umělecké recepce číst jako benjaminovskou literarizaci životních poměrů či politizaci umění.

V poslední kapitole se pak táži, jaký postoj zaujímá Teige k autonomii uměleckého díla. Rozlišuji tři možná čtení tohoto pojmu naznačená již v první kapitole: silně lartpourtartistické, slabě lartpourtartistické (adornovské) a bürgerovské. Shledávám, že Teige rozhodně odmítá silně lartpourtartisticky čtenou autonomii (umění je pro něj vždy *fait social*, nikdy není ze společnosti zcela vytrženo), stejně jako autonomii čtenou bürgerovsky (požaduje sloučení umění s životní praxí – radikální demokratizaci jeho recepce i produkce). Naopak mu nelze neproblematicky připsat odmítnutí slabě lartpourtartistické autonomie tak, jak se to poměrně často činí. Zatímco v ranějších textech Teige ještě obhájí politickou tendenci uměleckých děl, v průběhu let dvacátých postupně tuto pozici opouští, a naopak naprosto výslovně požaduje umění netendenční, nepolitické a neúčelné. Toto Teigovo pojetí, v němž je umění účelné právě tehdy, je-li neúčelné, přirovnávám k pozici Theodora Adorna, podle nějž je umělecké dílo společenské právě tehdy, je-li ze společnosti vytrženo.

Klíčová slova

Karel Teige; Walter Benjamin; aura; avantgarda; filosofie umění; marxismus; autonomie

Abstract

In my thesis I apply Walter Benjamin's thought as interpretative framework to Karel Teige's texts and I focus on notions of aura and autonomy. In the first chapter I initiate my exposition with reading Benjamin's notion of aura as spatiotemporal continuity of an artwork, its uniqueness if it is valued by society. I refuse that Benjamin rejects the autonomy of an artwork as opposite to its tendentiousness and political commitment. Benjamin's proclamation of the politicization of art from the conclusion of *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility* is supposed to be read as the literarization of the conditions of living from his text *Autor as Producer*. In conclusion is admitted that this demand can be read as a rejection of autonomy of art as it is conceived in Peter Bürger's Theory of the Avant-Garde.

In the second chapter I handle Teige's examination of phenomena which can be described by Benjamin's terminology as liquidation of aura. It is claimed that Teige as well as Benjamin rejects to award an original with a special status. Attention is paid to Teige's emphasis on democratization of artwork reception and to his practical artistic activity in nonauratic media: to image poems and typography.

In the third chapter is discussed what was Teige's attitude to autonomy of artwork. Three possible readings of that notion (which are indicated already in the first chapter) are distinguished: strongly larpourlartistic, weakly larpourlartistic (adornian) and bürgerian. I show that Teige definitely rejects strongly larpourlartistically read autonomy (the art is always *fait social* for him, it is never torn from society completely) as well as bürgerian read autonomy (he demands unification of art and life practice – radical democratisation of its reception and even its production). On the other hand, it can not be simply ascribed to him the redemption of faintly larpourlartistically read autonomy as is often the case. While in his early texts Teige still defends the political tendency of artwork, during the 1920s he gradually leaves this position and on the contrary explicitly calls for untentious, unpolitical and unfunctional art. This conception of Karel Teige, in which art is functional if and only if it is unfunctional, is compared to the position of Theodor Adorno, according to which the work of art is social if and only if it is withdrawn from society.

Keywords

Karel Teige, Walter Benjamin, aura, avant-garde, philosophy of art, marxism; autonomy

Obsah

Úvod.....	7
1. Benjaminovské uvedení	10
1.1. Aura a snaha o její pojmové uchopení	10
1.2. Aura, lartpouurlartismus a „adornovská“ autonomie uměleckého díla	12
1.3. Literarizace životních poměrů	16
1.4. Bürgerovské intermezzo – druhé možné čtení pojmu autonomie	17
2. Karel Teige a aura – „vždyť rukopisy házíme po otištění do koše“	22
3.1. Obrazové básně.....	24
3.2. Typografie a knižní úprava	27
3. Karel Teige a literarizace životních poměrů – umění „bezrukých Raffaelů“	30
4. Karel Teige a otázka autonomie uměleckého díla	34
4.1. Autonomie v bürgerovském slova smyslu	34
4.2. Autonomie v lartpouurlartistickém slova smyslu	35
4.2.1. Proletářské umění.....	35
4.2.2. Umění dnes a zítra – od proletářského umění k poetismu.....	39
4.2.3. Poetismus a konstruktivismus	42
4.3. Karel Teige a autonomie – shrnutí.....	45
Závěr.....	48
Bibliografie.....	50
Primární	50
Sekundární.....	51

Úvod

Tato práce nese název *Karel Teige a mizení aury*. Pojem aury je v umělecko-historickém a filosofickém kontextu spojován většinou s Walterem Benjaminem. A jeho analýzy vztahu umění a společnosti, resp. jistá normativní tvrzení, která na základě těchto analýz klade,¹ jsou ostatně i východiskem mého přístupu k dílu Karla Teiga.

Walter Benjamin (1892–1940) i Karel Teige (1900–1951) byli oba jako teoretici umění silně formováni svými levicovými postoji. Na myšlení Waltera Benjamina, jednoho z představitelů frankfurtské školy, měly zároveň silný vliv židovská theologie a mystika. Často se zmiňuje jakási Benjaminova dvojtvárnost, rozpolcenost mezi těmito dvěma póly.² Oproti tomu je myšlení Karla Teiga poměrně koherentní a jednoznačné, snad bychom je mohli ztotožnit s marxistickou polohou myšlení Benjaminova.³

Domnívám se, že ono levicové zakotvení, které spolu Benjamin a Teige sdílí, do jisté míry vysvětluje podobnost jejich přístupů k umění. Oba ve svých textech na umění nahlíží jako na nadstavbu, jejíž proměny odráží proměny základny. Pro oba dva je umění v první řadě společenským faktem, nikdy není oblastí ze společnosti vytrženou, která by existovala sama pro sebe bez vazeb ke světu. Ani jeden z autorů se přitom nezastavuje u této deskripce, oba ze svých popisů vyvozují normativní důsledky.

Věřím, že na základě těchto podobností daných určitým společným myšlenkovým základem obou myslitelů tak můžeme Teigovy texty číst prizmatem Benjaminova pojmu aury (a nejen toho). Tento přístup není novátorský, nutné je zmínit především texty Petra Málka⁴ a Petera Zusiho⁵, které mé zkoumání předznamenávají. Petr Málek ve svém sborníkovém hesle *Masová (re)produkce*

¹ Vycházet budu především z těchto Benjaminových textů: *Malé dějiny fotografie* (1931), *Autor jako producent* (1943) a *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1935).

Walter Benjamin, *Malé dějiny fotografie*. In: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 9–19.

Walter Benjamin, *Autor jako producent*. In: Walter Benjamin – Jiří Brynda (ed.), *Agessilaus Santander*, Praha 1998, s. 151–173.

Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: Walter Benjamin – Martin Ritter (ed.), *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*, Praha 2009, s. 299–326.

² Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, New York, 1977, s. 139–140. Michael Rosen, Benjamin, Adorno and the decline of the aura, s. 42. In: Fred Rush (ed.), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge 2014, s. 40–56.

³ Věřím, že tento fakt mě opravňuje ve výkladu zdůraznit marxistický náboj Benjaminova myšlení a potlačit jeho theologický étos. Mým cílem je totiž především výklad Teiga.

⁴ Petr Málek, *Masová (re)produkce*. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds.), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 181–198.

⁵ Peter Zusi, Vanishing Points: Walter Benjamin and Karel Teige on the Liquidations of Aura. *Modern Language Review*. 2013, (105), 368–395.

identifikuje podobnost Benjaminova a Teigova optimismu spojeného s technikou a jejím použitím v umělecké produkci. Oba myslitelé podle Málka vidí uplatnění technických postupů jako příležitost k demokratizaci recepce (a nakonec i produkce) umění.⁶ Jakkoliv s tímto Málkovým postřehem souhlasím, musím se pozastavit u jeho tvrzení, že jak Benjamin, tak Teige odmítají autonomii uměleckého díla.⁷ Ve své práci se zaměřím na možná čtení pojmu autonomního uměleckého díla a na to, nakolik u kterého z nich platí, že jej Benjamin a Teige skutečně odmítají.

Zusiho článek *Walter Benjamin and Karel Teige on the Liquidations of Aura* nalézá benjaminovské motivy z *Malých dějin fotografie* v Teigových starších textech. Pro mou práci je zásadní Zusiho postřeh, že pro oba myslitele pojem originálu s objevem technické reprodukce zastarává.⁸

Těžiště mé práce, jak naznačuje samotný její název, má spočívat v analýzách Teigovy koncepce umění. Půjde mi jak o jeho popisy vlivu technické reprodukce na pojem originálu, tak o nároky, které (nejen) na základě těchto analýz na umění klade. Táhne se tedy, zda Teige požaduje „politizaci umění“, po které volá Benjamin na konci *Uměleckého díla ve věku jeho technické reprodukovatelnosti*, a nakolik je pro něj tato problematika spojena s tématem aury a autonomie uměleckého díla. Vycházet budu především z Teigových textů ze dvacátých a počátku třicátých let (kdy především se zabývá mnou zkoumanými tématy), s výjimečnými exkurzy do let čtyřicátých.

Abych se však mohla těmto otázkám věnovat, musím si v první kapitole připravit půdu představením benjaminovského myšlenkového rámce, skrze který k Teigovi přistupuji.⁹ Zvláštní pozornost pak budu věnovat textu Petera Bürgera *Teorie avantgardy*,¹⁰ protože, jak mě upozornila paní docentka Rakušanová, v angloamerickém kontextu je jeho pojetí autonomie a čtení Benjaminova naprosto zásadní a lze očekávat, že v něm naleznou klíč k výše nastíněným nejasnostem ohledně pojmu autonomie. Teprve po benjaminovském úvodu se pak budu moci pustit do zkoumání myšlení Karla Teiga.

⁶ Petr Málek, (pozn. 4), s. 182, 186, 198.

⁷ Ibidem, s. 182, 188, 190.

⁸ Peter Zusi, (pozn. 5), s. 380.

⁹ Vzhledem k tomu, že tato práce má být věnována primárně Teigovi, zaobírám se v první kapitole Benjaminem spíše povrchně. Zde načrtnutá argumentace je jakýmsi shrnutím mé první bakalářské práce, kde lze většinu myšlenkových kroků představených v první kapitole nalézt v zpracovanější podobě. Viktorie Vítů, *Pojem aury mezi Benjaminem a Adornem* [online]. Praha, 2017 [cit. 2018-06-24]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/178535/>. Bakalářská práce. FF UK. Vedoucí práce Martin Ritter.

¹⁰ Peter Bürger, *Teorie avantgardy*, In: Peter Bürger, *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny: Stati o výtvarném umění*, Praha 2015, s. 47–168.

Nejprve se za pomoci Benjaminova pojmu aury zaměřím na Teigovy názory na technickou reprodukci a status originálu. Zvláštní pozornost pak věnuji propojení těchto Teigových myšlenek s oblastmi jeho vlastní praktické výtvarné činnosti. Následně se krátce zastavím u otázky, zda Teige požaduje stejně jako Benjamin „politizaci umění“. A v poslední kapitole se pak opět soustředím na pojem autonomie a jeho možná čtení, abych mohla odpovědět na otázku, jak se to má s Teigem a autonomií: skutečně ji popírá? Nebo ji naopak požaduje?¹¹

¹¹ V literatuře se totiž můžeme skutečně setkat s oběma těmito tvrzeními.

1. Benjaminovské uvedení

1.1. Aura a snaha o její pojmové uchopení

Centrálním pojmem mé práce je pojem aury, který se v Benjaminových textech poprvé objevuje v popisu zážitků vyvolaných konzumací hašiše. Tam se dozvídáme, že auru mají všechny předměty.¹² Co je však onou aurou? V *Malých dějinách fotografie* Benjamin auru „definuje“ jako „mimořádné předivo prostoru a času“ a konstatuje, že ji ničíme prostřednictvím reprodukce.¹³ Aura je tím, čím se odlišuje originál od své kopie – je tedy jeho historií, trváním v čase a prostoru. V *Uměleckém díle ve věku jeho technické reprodukovatelnosti* Benjamin při popisu změn, které následně identifikuje jako „mizení aury“, pracuje s pojmy jako je pravost uměleckého díla či jeho zde a nyní.¹⁴ Navrhuji tedy auru číst na nejobecnější rovině jako časoprostorovou kontinuitu, jedinečnost libovolného předmětu.

Aura je však touto časoprostorovou kontinuitou uměleckého díla právě jen na této nejobecnější rovině, na které se Benjamin pohybuje například v již zmíněném díle *O hašiši*. Auru v tomto smyslu přece nemohou předměty ztrácet a postrádat, ani jsou-li technicky reprodukovány. Co je tedy tou aurou v užším slova smyslu? Dle mého názoru musíme takto blíže určenou auru číst jako časoprostorovou kontinuitu daného předmětu, je-li společensky oceňována. Kupříkladu každý jednotlivý výtisk časopisu je nadán aurou v prvním slova smyslu (od ostatních od něj neodlišitelných výtisků jej odlišuje jeho vlastní historie, časoprostorová kontinuita), nikoli však ve významu užším (společnost tuto jedinečnost nepojímá jako něco hodnotného, každý jednotlivý výtisk je pro ni nahraditelný výtiskem jiným, na pohled stejným).

Právě takto čtenou auru podle běžného čtení Benjaminových textů ztrácí umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. Je třeba zdůraznit, že Benjamin tuto ztrátu vnímá pozitivně, třebaže na auratická umělecká díla vzpomíná s jakousi „elegickou nostalgií“.¹⁵ Proč? Co je na fenoménu aury tak nežádoucího, že její ztrátu Benjamin kvituje? Domnívám se, že pro Benjamina je aura „reliktem starší umělecké praxe“. Co tím míním? Obraťme se nyní k popisu aury, jak nám jej Benjamin poskytuje v *Uměleckém díle ve věku jeho technické*

¹² Walter Benjamin, *On Hasish*, Berkeley 2006, s. 58.

¹³ Walter Benjamin, *Malé dějiny fotografie* (pozn. 1), s. 15.

¹⁴ *Ibidem*, s. 301–302.

¹⁵ Adorno píše o „nostalgické negaci“, Miriam Hansen zase o „elegickém smutku po krásném zdání“. Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, Praha, 1997, s. 65. Miriam Hansen, *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley 2012, s. 105–131.

reprodukovatelnosti, kde píše, že aura je „zvláštní předmět z prostoru a času: jednorázový projev dálky, ať je jakkoli blízko“.¹⁶ Vedle ozvěny již citované „definice“ z *Malých dějin fotografie* se zde objevuje nová charakteristika auratického díla, která je zcela zásadní pro můj další výklad: jeho vzdálenost. Podle Benjamina byla umělecká díla zprvu především díly sakrálními, sloužila rituálu, a právě jako taková byla divákovi zvláštním způsobem vzdálena. Sam Benjamín tuto problematiku osvětluje v poznámce pod čarou:

„Definice aury jako ‚jednorázového projevu dálky, ať je jakkoliv blízko‘, není ničím jiným, než vyjádřením kultovní hodnoty uměleckého díla v kategoriích prostoru a času. Vzdálenost je opakem blízkosti. Bytostně vzdálený předmět je nedostupný. A nedostupnost je hlavní kvalitou kultovního obrazu.“¹⁷

Tuto vzdálenost v kultovním slova smyslu je dle mého názoru nutno číst právě jako společensky oceňovanou časoprostorovou kontinuitu.¹⁸ Gotická madona je uctívána nikoli pro svůj vzhled (tedy estetickou kvalitu), ale pro to, že je z vyšší moci nadána kvalitou zcela specifickou a (na rozdíl od kvality estetické) nereprodukovatelnou. Seběpřesnější kopie má s originálem madony společný právě jen vzhled, nikoli onu jedinečnost, auru. Povšimněme si, že u středověkých i barokních devočních kopií je kladen důraz daleko spíše na jejich spojení s originálem v rovině myšlenkové než vizuální.

Benjamin se domnívá, že právě na základě této starší praxe přistupujeme k dílům tehdy, když oceňujeme originál jako něco nadaného zvláštní hodnotou – jedná se podle něj jen o sekularizovanou formu středověkého rituálu.¹⁹ A právě tento sekularizovaný rituál pak dle Benjamina demaskuje fotografie. Pokud jsme do vynálezu fotografie lpěli na originálu, mohli jsme svou fixaci ospravedlnit tím, že kopie nevypadá zcela stejně jako originál (nemá naprosto stejnou estetickou kvalitu). Nyní však podle Benjamina není žádný rozumný důvod upřednostňovat

¹⁶ Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (pozn. 1), s. 303.

¹⁷ Idem, Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*, New York 2007, s. 243.

¹⁸ Tématu aury a kulturní vzdálenosti se věnují například Yvonne Sherrat či Alison Ross. Yvonne Sherrat vidí vzdálenost rituálních předmětů v tom, že jsme v jejich blízkosti jen velmi vzácně a vždy po poměrně krátkou dobu, jakožto předměty úcty jsou nám nekonečně vzdáleny. Alison Ross pak vzdálenost sakrálních děl spojuje právě s jejich posvátností a odlišností od profánního. Yvonne Sherrat, Adorno's aesthetic concept of aura, s. 159. In: *Philosophy & Social Criticism*. 2013, 33(2), 155–177. Alison Ross, Walter Benjamin's Critique of the Category of Aesthetic Form: "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility" from the Perspective of Benjamin's Early Writing, s. 69. In: Nathan Ross, *The aesthetic ground of critical theory*, New York 2015, s. 83–98.

¹⁹ Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (pozn. 1), s. 304.

originál před kopií, přistupujeme-li k uměleckému dílu jako k estetickému, nikoli jako ke kultovnímu předmětu. Fotografie tak demaskuje „parazitní účast díla na rituálu“.²⁰

Aura tedy není žádnou vlastností, která by byla imanentní součástí uměleckého díla. Právě naopak je popisem či odrazem společenské praxe, jejíž součástí se umělecké dílo stává. Díla nejsou auratická sama o sobě, jen k nim jako auratickým či neauratickým přistupujeme. V rámci rituální praxe je auratický přístup v pořádku, v rámci estetického vnímání již nikoli. V práci občas pro jednoduchost píší o dílech jako by byla sama o sobě auratická či neauratická, prosím, takové použití těchto pojmů čtete jen jako zkratku pro „díla společností pojímaná jako auratická“ a „díla společností pojímaná jako neauratická“.

Na závěr této podkapitoly bych ráda ještě poznamenala, že Benjamin v konečném důsledku nepopisuje (jak se s oblibou tvrdí), jak umělecká díla svou auru ztrácejí. Benjaminovy texty jsou jistě z velké části deskriptivní – Benjamin líčí, jak se proměňoval vztah společnosti k umění, ukazuje různé módy našeho vztahování se k němu (kultovní, estetický) a představuje, jak do této praxe zasáhla fotografie. Teze o ztrátě aury je však daleko spíše normativní. Společnost stále k uměleckým dílům přistupuje jako k auratickým, díla auru mají a neztrácí ji, ačkoli by ji podle Benjamina ztratit měla.²¹

1.2. Aura, lartpouarlartismus a „adornovská“ autonomie uměleckého díla

Jak jsem naznačila již v úvodu, tvrzení Petra Mála, že Benjamin odsuzuje autonomii uměleckého díla, je dle mého názoru třeba věnovat zvýšenou pozornost.²² Poprvé se takovéto čtení *Uměleckého díla ve věku jeho technické reprodukovatelnosti* objevuje již u Benjaminova žáka a přítele Theodora Adorna, který Benjaminovi skutečně v dopise z 18. března 1936 píše:

„Znepokojuje mne (...), jak samozřejmě přenášíte pojem magické aury na ‚autonomní umělecké dílo‘, kterému rovnou přisuzujete kontrarevoluční funkci.“²³

²⁰ Ibidem, s. 305.

²¹ V tomto čtení se rozcházím s Peterem Zusim, který Benjaminovu pozici (v kontrastu proti pozici Teigově) vidí jako diagnostickou, nikoli prognostickou. Peter Zusi, (pozn. 5), s. 395.

²² Petr Málek (pozn. 4), s. 182, 186, 198.

²³ Theodor W. Adorno – Walter Benjamin – Henri Lonitz (ed.), *The complete correspondence, 1928–1940*, Cambridge 1999, s. 128.

Při snaze odpovědět na otázku, jaký je vztah autonomie a aury a co si o autonomii uměleckého díla myslí Benjamin, je třeba se vypořádat s obtížemi, které se váží k pojmu autonomie. Při nereflektovaném použití tohoto pojmu se totiž můžeme mimořádně zmást a Benjaminovi (a následně pak i Teigovi) přisoudit pozici, kterou by dle mého názoru rozhodně (ani jeden z nich) nezastával. V této podkapitole se budu věnovat prvnímu možnému čtení tohoto pojmu. K druhému způsobu čtení se pak dostanu až v poslední podkapitole této kapitoly, poté, co se krátce zastavím u Benjaminova pojmu literarizace životních poměrů.

Nahlédneme-li do *The Oxford Dictionary of Art* a vyhledáme-li heslo *Aestheticism*, nalezneme následující popis:

„A term applied to various exaggerations of the doctrine that art is self-sufficient and need serve no ulterior purpose, whether moral, political, or religious. Both the doctrine and its exaggerations have found expression in the phrase 'art for art's sake' (l'art pour l'art) (...)“²⁴

Autonomní umělecké dílo lze pojímat právě tímto způsobem – jako nezávislé na společnosti v tom významu, že nevzniká na její objednávku – nemusí sloužit morálce, politice ani náboženství, vzniká z důvodů „sobě vlastních“ – čistě estetických.²⁵ Protikladem díla autonomního je dílo heteronomní, dílo, jehož smysl tkví mimo ně samo – typicky například dílo propagandistické, tendenční. Právě v tomto slova smyslu dle mého názoru používá pojem autonomie Adorno a právě tak jej budu používat v této podkapitole i já.²⁶

Odmítám, že by Benjamin auratické dílo vnímal jako autonomní v tomto slova smyslu. V první řadě je třeba zdůraznit, že Benjamin si je dobře vědom existence děl auratických a zároveň heteronomních (například kultovní umění), stejně jako děl neauratických a současně autonomních (například Atgetovy fotografie). Vždyť právě na uměleckých dílech těchto dvou typů je vystavena

²⁴ Ian Chilvers – Harold Osborne – Dennis Farr, *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford 1994, s. 6.

²⁵ Třebaže právě jako takové společnost nejlépe odráží, jak zní slavný Adornův argument na obhajobu autonomie umění. Theodor W. Adorno (pozn. 15), s. 284, 294, 296, 298, 299, 324.

²⁶ Je třeba poznamenat, že je rozdíl mezi pojetím „silně lartpouarlartistickým“ (odmítá, že by autonomní umělecké dílo mělo jakýkoli neestetický účel) a pojetím adornovským, „slabě lartpouarlartistickým“ (kdy autonomní umělecké dílo může plnit i jinou než estetickou funkci, není však kvůli ní vytvořeno, tato funkce přichází až sekundárně, jaksimimovolně). Ve svém výkladu prozatím pracuji s pojetím adornovským, „slabě lartpouarlartistickým“, které budu v této kapitole označovat jednoduše za „lartpouarlartistické“. Domnívám se, že toto zjednodušení (zvláště upozorňuji-li na něj) nijak neohrožuje mou argumentační strategii. V poslední kapitole se k tomuto rozlišení slabě a silně lartpouarlartisticky čtené autonomie uměleckého díla ještě vrátím.

argumentace celého *Uměleckého díla ve věku jeho technické reprodukovatelnosti*. Všehovšudy jsem v celém díle našla jedinou zmínku o autonomii, která je, pravda, poněkud matoucí:

„Tím, že věk technické reprodukovatelnosti oddělil umění od jeho kultovního základu, navždy vyhaslo zdání jeho autonomie.“²⁷

Pochybuji však, že zde má Benjamin na mysli autonomii v adornovském slova smyslu. Jak jsem již demonstrovala, fotografie odhaluje sekularizovaný kult, to, že naše vnímání umění je závislé na starší, rituální praxi. Nijak však nepřispívá k debatě o autonomii díla, sama fotografie může být autonomní i heteronomní a svým působením žádným způsobem nezviditelňuje tento aspekt ani u ostatních uměleckých děl. Mám za to, že Benjamin zde pojem autonomie používá jinak než Adorno (a já v této kapitole) a že jím nakonec myslí auru, jak jsem ji popsala výše – jako oddělenost a vzdálenost od diváka a profánního světa.

Nyní by mělo být jasné, proč nesouhlasím s Peterem Zusim, když tvrdí, že Benjamin vidí esteticismus pozdního devatenáctého století jako analogický k religióznímu umění.²⁸ Lartpourlartismus obhajuje umění jako autonomní oblast, odmítá možnost umění posuzovat na základě jakýchkoli jiných kritérií než estetických. Zda však takto posuzujeme originál, či jeho kopii, je zcela irelevantní. Právě důraz na auru, jedinečnost originálu je však, jak jsem se právě pokusila ukázat, pro Benjamina hlavním rysem religiózního umění. Pravda, u Benjamina opět nalezneme pasáž, která k Zusiho čtení svádí:

„Jakmile totiž umění ve chvíli, kdy vznikl (současně s vznikem socialismu) první vpravdě revoluční reprodukční prostředek, tj. fotografie, vycítilo blížící se krizi, jež se za dalších sto let stala zjevnou, zareagovalo na to, co přichází, naukou o *l'art pour l'art*, která je theologií umění.“²⁹

Benjaminova formulace je vskutku zavádějící, odmítám však, že by podle něj lartpourlartismus opravdu obhajoval auru, protože takové tvrzení nedává dobrý smysl.³⁰ Sám navíc, jak jsem již

²⁷ Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (pozn. 1), s. 309.

²⁸ Peter Zusi, (pozn. 5), s. 380–381.

²⁹ Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (pozn. 1), s. 304–305.

³⁰ Peter Bürger píše, že „s hnutím *l'art pour l'art* a estetismem skutečně dochází k jakési resakralizaci (či opětovné ritualizaci) umění.“ Peter Bürger, (pozn.10), s. 86. Je pravda, že zvláště pojem génia (viz ibidem, s. 99) a fakt přímého

zmínila, pracuje s díly auratickými a heteronomními (středověké náboženské umění) i s díly autonomními, které auru postrádají (Atgetovy fotografie). Je tedy jasné, že pro něj samého jsou aura a autonomie dvěma na sobě nezávislými kategoriemi. Věřím, že zde je z nepozornosti pomíchal, a to z pochopitelných důvodů, problém aury a autonomie se objevuje ve stejné době a obě tyto diskuze jsou podmíněny stejnými společenskými okolnostmi.³¹

Jsem toho názoru, že ačkoli máme v Benjaminově díle jistou textovou oporu pro tvrzení, že aura je spojena s autonomií uměleckého díla, není toto čtení příliš šťastné. Jedná se o poměrně komplikované téma a je možné, že sám Benjamin do důsledku nepromyslel vztah těchto dvou kategorií. Proto se občas vyjadřuje nepřesně a zavádějícím způsobem. To však jen z toho důvodu, že ve třicátých letech (kdy píše *Umělecké dílo ve věku jeho technické reprodukovatelnosti*) pro něj autonomie v adornovském slova smyslu není tématem (na rozdíl například od přelomu desátých a dvacátých let, kdy se tomuto tématu rozsáhle věnoval ve své dizertaci *Pojem umělecké kritiky v německé romantice*). Věřím, že je třeba Benjaminovy texty číst s větším odstupem a se zřetelem k tomu, o co mu opravdu jde. A jeho cílem vážně není popření autonomie uměleckého díla (snad to bude ještě zřetelnější na konci následující podkapitoly).

Domnívám se, že odmítnutí autonomie uměleckého díla je Benjaminovi často připisováno také na základě závěru *Uměleckého díla ve věku jeho technické reprodukovatelnosti*, kde se Benjamin dotýká dobové politicko-kulturní situace. Popisuje fašistickou kulturní praxi, která podle něj sice aktivizuje širší publikum, avšak takovým způsobem, že společnost zůstává stejná, vlastnické vztahy (ani nic jiného) se nemění.³² Tento přístup nazývá estetizací politiky a vyzývá ke komunistické reakci – politizaci umění.³³ Často je tato výzva čtena právě jako volání po heteronomním umění, po tom, aby bylo umělecké dílo posuzováno na základě toho, nakolik se mu

dotyku génia s uměleckým dílem může auratičnost umění podporovat. Nemyslím si však, že se jedná o integrální, nutnou a neoddělitelnou součást lartpourlartistického postoje. Je dost dobře možné zároveň odmítat auratičnost uměleckých děl a zastávat lartpourlartistické stanovisko.

³¹ Této pasáži si všímá i Peter Bürger, který píše, že když Benjamin popisuje lartpourlartismus jako reakci na vznik fotografie, „klade na tento model vysvětlení přehnané nároky“. Lartpourlartismus není podle Bürgera „odpovědí na reprodukovatelnost umění, ale na ztrátu jeho společenské funkce (ztrátu politického obsahu)“. Peter Bürger, (pozn.10), s. 90.

³² Ibidem, s. 324.

³³ Ibidem, s. 326.

daří plnit jemu vnější, politické cíle.³⁴ Spolu s jinými interprety³⁵ však s tímto čtením nesouhlasím. Co má podle mě Benjamin na mysli, píše-li o politizaci umění, se pokusím představit v následující podkapitole.

1.3. Literarizace životních poměrů

Pojem literarizace životních poměrů, který je podle mě nakonec onou politizací umění, nalezneme především ve dvou Benjaminových textech: *Autor jako producent* (1924) a *Deník od sedmého srpna devatenáct set třicet jedna do dne mé smrti* (1931).³⁶ Ona literarizace je vlastně zvrácením tradiční duality aktivního producenta a pasivního recipienta do stavu, kdy jsou všichni recipienti zároveň producenty a sami se aktivně podílí na tvorbě. V textu *Autor jako producent* se Benjamin ptá po vztahu literární kvality³⁷ díla a jeho politické tendence a dospívá k tomu, že každé dílo se správnou politickou tendencí je literárně kvalitní.

Benjamin samozřejmě psal v době značně odlišné od té naší a bylo by zcela pochopitelné, kdyby tehdy, v rozporu s dnešním běžným názorem, například socialistickému realismu přiznával onu uměleckou kvalitu v závislosti na jeho správné politické tendenci. Podle Uwa Steinera je však jedním ze zásadních bodů Benajaminovy politické filosofie důraz na kolektiv jako subjekt politických činů.³⁸ Správná politická tendence je tedy tendencí rozbít onen zmiňovaný nerovný vztah mezi publikem a autorem a publikum zásadním způsobem aktivizovat. Tato správná politická tendence navíc dle Benjaminova vede ke správné literární tendenci – spisovatel musí měnit umělecký styl tak, aby se mohl zapojit opravdu každý. A správná literární tendence (tedy změna běžných formálních postupů) podle Benjaminova zaručuje uměleckou kvalitu. Takto formulovanou lze Benjaminovu tezi zastávat a hájit i dnes.

³⁴ „Benjamin nicméně nerozpoznal, že v praxi jsou estetizovaná politika a politizované umění, alespoň ve formálním slova smyslu, totožné.“ Richard Wolin, *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, Los Angeles 1994, s. 184. „(...) film představuje útok na převážně soukromé podmínky produkce a recepce buržoazního autonomního umění (např. novela či malba), což ho ideálně uzpůsobuje pro šíření politického obsahu.“ Ibidem, s. 189–190.

³⁵ Georg W. Bertram, *Benjamin and Adorno on Art as Critical Practice*. In: Nathan Ross, *The aesthetic ground of critical theory: new readings of Benjamin and Adorno*, New York 2015, s. 1–16.

³⁶ Walter Benjamin, *Deník od sedmého srpna devatenáct set třicet jedna do dne mé smrti*, s. 73–75. In: Walter Benjamin – Martin Ritter (ed.), *Výbor z díla III. Psaní vzpomínání*, Praha, 2016, s. 71–75.

Walter Benjamin, *Autor jako producent* (pozn. 1), s. 157.

³⁷ Benjamin sice píše jen o literární kvalitě, věřím však, že takto se to podle něj má nejen s literaturou, ale se vším uměním.

³⁸ Uwe Steiner, *Walter Benjamin: An Introduction to his Work and Thought*, Chicago 2010, s. 76.

Sám Benjamin odmítá heteronomní umění, které podporuje dualitu kreativního produktivního autora a pasivního recipienta: „I nejlepší tendence je falešná, nepřipravuje-li už předem postoj, kterým ji lze následovat.“³⁹ Jeho volání po politizaci umění tak dle mého názoru nemáme číst jako volání po odmítnutí autonomie uměleckého díla v adorno-vském slova smyslu, ale jako vybídnutí autorů k tomu, aby formou (a nikoli nutně obsahem!) svých děl zcela zásadně aktivizovali a tím osvobodzovali publikum. Je zřejmé, že díla již zmiňovaného socialistického realismu právě v tomto selhávají a věřím, že Benjamin by jim tedy přisoudil nesprávnou politickou tendenci a vposled by je tedy odmítl i jako nedostatečně umělecky kvalitní.

1.4. Bürgerovské intermezzo – druhé možné čtení pojmu autonomie

Výše zmiňované druhé čtení pojmu autonomie nalezneme v textu Petera Bügera *Teorie avantgardy*.⁴⁰ Bürger v této knize odsuzuje neoavantgardu jako druhé opakování avantgardního projektu ničení instituce umění. Tento avantgardní projekt však selhal a podle Bügera je předem jasné, že v neoavantgardním opakování musí selhat znovu.⁴¹ Pojem autonomie v Bürgerově výkladu hraje zásadní roli, protože právě proti autonomnímu umění avantgarda brojí. Neoavantgarda pak sice přebírá avantgardní strategie, již však institucionalizované a jako takové pro instituci autonomního umění zcela neškodné.

Peter Bürger se odkazuje na Theodora Adorna a jeho pojetí autonomie jako nutné podmínky definice umění v buržoazní společnosti, která ale „nese poskvru ideologické deformance“, protože zastiňuje společenskou podmíněnost uměleckého díla.⁴² Tuto koncepci pak Bürger kontrastuje s autonomií, jak ji pojímá jednak lartpourlartismus a jednak pozitivistická sociologie. Pro Bügera je zásadní právě to, že autonomie má základ ve skutečnosti (popisuje nezávislost umění na životní praxi), ale zároveň pomíjí to, jak je společensky podmíněna.⁴³ Autonomii tedy pojímá skrze dva momenty: i) uvolnění umění z životní praxe a ii) maskování historických

³⁹ Walter Benjamin, *Autor jako producent* (pozn. 1), s. 167.

⁴⁰ Peter Bürger, (pozn.10).

⁴¹ „Intencí avantgardy je zrušení autonomního umění ve smyslu převedení umění do životní praxe. K tomu nedošlo, a v rámci buržoazní společnosti také dost dobře nemůže dojít, nanejvýš v podobě falešného zrušení autonomního umění.“ Ibidem, s. 111.

⁴² Ibidem, s. 93.

⁴³ Ibidem, s. 94.

podmínek tohoto procesu.⁴⁴ Autonomní umělecké dílo „vypadává z životní totality společenských činností a abstraktně vystupuje proti ní“.⁴⁵

Tato „rozporuplnost“, jakýsi paradox obsažený mezi těmito dvěma momenty, má být nejspíše odrazem Adornova dialektického pojetí uměleckého díla jako autonomního, na společnosti nezávislého, vždy však nutně zakotveného v předivu společenských vztahů.⁴⁶

Pro můj výklad je zásadní podkapitola *Negace autonomie umění v avantgardě*, kde Bürger rozlišuje tři podkategorie pojmu autonomie: účel použití uměleckého díla, jeho produkci a recepci.⁴⁷ Předkládá zjednodušený popis geneze autonomního uměleckého díla. To je pro něj těsně provázáno s buržoazní společností a vzniklo z umění heteronomního, sakrálního přes jakýsi mezistupeň umění dvorského. Zatímco sakrální umění má jasný účel vázaný v životní společenské praxi (je kultovním objektem) a je produkováno i recipováno kolektivně, umění měšťanské má sice také jakýsi účel (vyjádření měšťanského sebevědomí), ten však není součástí životní praxe, a recipováno i produkováno je individuálně, „osaměle“.⁴⁸ Právě v těchto třech momentech spočívá podle Bürgera autonomie uměleckého díla v buržoazní společnosti. Tuto autonomii se snaží avantgarda překonat:

„V souhrnu můžeme konstatovat, že historická avantgardní hnutí negují bytostná určení autonomního umění: oddělenost umění od životní praxe, individuální produkci a od ní odloučenou individuální recepci. Intencí avantgardy je zrušení autonomního umění ve smyslu převedení umění do životní praxe.“⁴⁹

Bürger se ve svém výkladu sice opírá o Theodora Adorna, jsem však toho názoru, že Adornova autonomie je právě onou autonomií „lartpourlartistickou“, jak jsem ji popsala v podkapitole 1.2. Adornova obhajoba autonomie v *Estetické teorii* totiž spočívá v tom, že ukazuje, jak je umělecké dílo skrze svůj dialektický charakter společnosti užitečné v tom, že jí právě v ničem neslouží. Nárok uměleckého díla na vlastní nezávislost na společnosti Adorno obhajuje tak, že právě jedině

⁴⁴ Ibidem, s. 99.

⁴⁵ Ibidem, s. 100.

⁴⁶ Theodor W. Adorno (pozn. 15), s. 15.

⁴⁷ Peter Bürger, (pozn.10), s. 105.

⁴⁸ Ibidem, s. 106.

⁴⁹ Ibidem, s. 111.

jako nezávislé je umělecké dílo společensky prospěšné.⁵⁰ Díla heteronomní, odpovídající na společenskou poptávku, se společnosti příliš přibližují, ztrácejí distanci, která je nutnou podmínkou možnosti kritické reflexe.⁵¹

Takto obhajovanou autonomii lze ztotožnit nanejvýš s jedním aspektem autonomie bürgerovské – s odstupem umění od životní praxe, resp. s absencí účelu použití uměleckého díla, který by byl integrální součástí životní praxe. Takto pojímaná autonomní umělecká díla vznikají sama pro sebe, nemají žádný účel mimo sebe sama. Nelze se ptát po tom, čemu slouží, po jejich společenské funkci.

Adornova obhajoba autonomního uměleckého díla je však obhajobou jen tohoto aspektu bürgerovského autonomního díla. Sám Bürger Adornův argument na konci kapitoly *Negace autonomie umění v avantgardě* parafrázuje:

„S přihlédnutím ke zkušenosti falešného zrušení autonomie se budeme muset ptát, zda je rušení statusu autonomie vůbec žádoucí; jestli to není naopak odstup umění od životní praxe, co teprve zaručuje svobodné pole, v jehož rámci se stávají myslitelnými alternativy ke stávající skutečnosti.“⁵²

Všimněme si, že zde Bürger operuje pouze s touto jedinou podkategorií pojmu autonomie: s odstupem od životní praxe. Individuální produkce či recepce se nedotýká. Nevidím žádný způsob, jak tuto argumentaci rozšířit i pro tyto opomenuté podkategorie pojmu autonomie, a tedy i pro sám širší pojem autonomie, autonomii v bürgerovském slova smyslu. Nezdá se mi, že by kolektivní produkce či kolektivní recepce jakkoli rušily distanci uměleckého díla od společnosti, že by jakkoli umenšovaly jeho kritický potenciál.

Jak jsem se pokusila nastínit v podkapitole 1.2., Benjamin nespojuje lartpourlartistickou autonomii uměleckého díla s jeho aurou a proti takto pojímané autonomii nebrojí ani z jiných důvodů. Nyní před námi však vyvstává otázka, jak se to má s bürgerovsky čtenou autonomií a aurou a jaký postoj by k ní zaujal Benjamin.

Vrátíme-li se zpět k podkategoriím bürgerovské autonomie, tedy k vztahu k životní praxi, individuální produkci a recepci, můžeme snad spolu s Petrem Málkem skutečně prohlásit, že

⁵⁰ Theodor W. Adorno (pozn. 15), s. 284, 294, 296, 298, 299, 324.

⁵¹ „jeho [uměleckého díla – pozn. autorky] absolutní blízkost by byla jeho absolutní integrací“, Ibidem, s. 408.

⁵² Peter Bürger, (pozn.10), s. 112.

Benjamin alespoň částečně odmítá autonomii uměleckého díla. Jedním z důvodů, proč Benjamin oslavuje film (resp. jeho potenciál), je to, že se šíří masově a aktualizovaně, a tak se dostává k většímu množství diváků, které má daleko větší šanci oslovit.⁵³ Jinak řečeno, film není recipován individuálně.

Podíváme-li se navíc blíže na to, jak Bürger popisuje ideál avantgardního popření individuální recepcce, vidíme, že by se daly bez problémů aplikovat Benjaminovy pojmy literarizace životních poměrů či politizace estetiky, jak jsem je vyložila v podkapitole 1.3. Píše: „Zrušení protikladu mezi producenty a recipienty je v souladu s logikou avantgardní intence zrušit umění jako oblast oddělenou od životní praxe.“⁵⁴ Bürger dále odkazuje na Tzarovy a Bretonovy texty, které mají povahu „receptu“, a domnívá se, že je třeba je brát doslova, jako „poukaz na možnou aktivitu recipienta“. Navíc podle něj nejde o umělecká díla, ale „součást osvobozující životní praxe“.⁵⁵ „Již neexistují producenti ani recipienti, ale jen někdo, kdo používá poezii jako nástroj ke zvládnutí života.“⁵⁶

Při takovémto čtení autonomie lze dát skutečně za pravdu Adornovi, když tvrdí, že Benjamin přenáší pojem aury na autonomní umělecké dílo a jako takové jej pak odsuzuje jakožto kontrarevoluční.⁵⁷ Neauratická umělecká díla a jejich reprodukovatelnost skutečně výrazně usnadňují vstup do nové životní praxe, kterou je politika (už jen z toho důvodu že jejich reprodukovatelnost výrazně usnadňuje jejich distribuci).⁵⁸ Jak píše sám Benjamin:

„V okamžiku, kdy v umělecké produkci selhává měřítko pravosti, se naprosto mění veškerá sociální funkce umění. Nezakládá se už v rituálu, nýbrž v jiné praxi: v politice.“⁵⁹

Domnívám se, že Benjamin má na mysli autonomii právě v tomto slova smyslu, když píše:

⁵³ Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (pozn. 1), s. 302.

⁵⁴ Peter Bürger, (pozn.10), s. 110.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem, s. 111.

⁵⁷ Theodor W. Adorno – Walter Benjamin – Henri Lonitz (ed.), (pozn. 23), s. 128.

⁵⁸ Zároveň je však třeba si uvědomovat, že umělecké dílo není ještě heteronomním (ani v bürgerovském slova smyslu) jen proto, že je neauratické, a vice versa. Samotná neauratičnost nevede k literarizaci životních poměrů, a dokonce mohou existovat díla, která jsou auratická a přesto k literarizaci životních poměrů vedou. Čteme-li však autonomii v tomto širším, bürgerovském slova smyslu, je spojnice mezi aurou a autonomií podstatně přímější než v případě, že autonomii čteme lartpourlartisticky.

⁵⁹ Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (pozn. 1), s. 305.

„Tím, že věk technické reprodukovatelnosti oddělil umění od jeho kultovního základu, navždy vyhaslo zdání jeho autonomie.“⁶⁰

Výše jsem pojem autonomie v tomto kontextu interpretovala jako auru – „jako oddělenost a vzdálenost od diváka a profánního světa“. Vidíme tedy, že aura a bürgerovsky čtená autonomie spolu do jisté míry skutečně souvisí.

Přesto, že toto čtení pojmu autonomie uměleckého díla umožňuje vzít Adornovu poznámku o Benjaminově propojení aury a autonomie vážně, domnívám se, že Adornovu pozici je třeba daleko spíš usouvztažnit se čtením lartpourlartistickým (jak jsem naznačila již výše). Vždyť v případě, že by měl Adorno skutečně na mysli autonomii v širokém slova smyslu, nejednalo by se z jeho strany o výtku – Benjamin odsuzuje autonomním dílo tím, že požaduje kolektivní recepci a vposled tedy literarizaci životních poměrů. Tím ale umělecké dílo nijak neztrácí kritický odstup od společnosti (což je hlavní Adornův argument ve prospěch autonomního uměleckého díla).

Bürger přímo o Benjaminovi píše, že „pomocí pojmu aury uchopil vztah mezi recipientem a dílem, který vznikl uvnitř instituce umění, fungující v buržoazní společnosti na principu autonomie“.⁶¹ Naneštěstí v tomto bodě nelze s Bürgerem zcela souhlasit ani v případě, že přistoupíme na jeho čtení autonomie. Vždyť sakrální umění, které je v jeho zjednodušeném příběhu cesty umění k autonomii jakýmsi výchozím bodem a heteronomním uměním par excellence (je kultovním objektem – má účel použití zakotvený v životní praxi, produkováno a recipováno je kolektivně)⁶² je i výchozím bodem Benjaminova příběhu, je uměním, které ještě svou auru nepozbylo. Jedná se tedy o heteronomní auratické umění.

Ale nechme tuto nepřesnost stranou, mohli bychom říci, že toto sakrální umění má „dobře založenou“ auru, auru, jejíž existence je oprávněná. Zkrátka nejedená se o umění, jehož aura je již „reziduem starší společenské praxe“ a jako takové by se jí mělo zbavit a stát se neauratickým. Snad právě takováto „neopodstatněná“ aura, aura „špatně založená“ je oním „vztahem mezi recipientem a dílem, který vznikl uvnitř instituce umění, fungující v buržoazní společnosti na principu autonomie“.

⁶⁰ Ibidem, s. 309

⁶¹ Peter Bürger, (pozn.10), s. 89.

⁶² Ibidem, s. 106.

2. Karel Teige a aura – „vždyť rukopisy házíme po otištění do koše“

Jak jsem již nastínila v úvodu, Teigův přístup k problematice technické reprodukovatelnosti uměleckých děl je v mnohém podobný přístupu Benjaminovu, který jsem se pokusila představit v předchozí kapitole. Oba dva vnímají technickou reprodukovatelnost a důsledky, jaké má pro umění, především pozitivně a spatřují v ní příležitost k rozšíření umění mezi lidi, k demokratizaci jeho recepce.⁶³

Peter Zusi si všímá, že jak podle Benjaminu, tak podle Teiga technická reprodukovatelnost způsobuje, že zvláštní status originálu uměleckého díla je již neudržitelný – pojem originálu ztrácí svůj význam.⁶⁴ Zatímco u Benjaminu nalezneme poměrně hluboké promyšlení tohoto procesu a jeho historické podmíněnosti, které se zrcadlí právě např. v pojmovém podchycení problematiky prostřednictvím pojmu aury, Teige nás daleko spíš staví před hotovou věc.⁶⁵ Odmítám však tvrzení Rei Michalové, že Teige na rozdíl od Benjaminu nepostřehl, že umělecké dílo ztrácí svou auru.⁶⁶ Právě naopak: třebaže Teige sám samozřejmě nepoužívá benjaminovskou terminologii, je třeba jeho texty číst právě jako popisy mizení aury – tak, jak to činí Málek i Zusi. Je pravda, že Teige se sice na rozdíl od Benjaminu příliš nezaměřuje na to, proč jsme si kdy originálu vážili více než kopie a z čeho pramení naše neochota nyní originál tohoto zvláštního statusu zbavit, shledává však, že s technickou reprodukovatelností se rozlišení originálu a kopie stává neúčelné a že lpění na originálech je již anachronismem:

„Mechanické reprodukce a tisk učiní posléze zbytečnými originály, vždyť přece rukopisy házíme po otištění do koše.“⁶⁷

„Na originály není ve vašem bytě místa a ve vaší tobolce peněz.“⁶⁸

„Mechanická reprodukce ustavičně zdokonalovaná šíří znalost obrazů mezi lidmi.“⁶⁹

⁶³ Petr Málek, (pozn. 4), s. 182, 186, 198.

⁶⁴ Peter Zusi, (pozn. 5), s. 380.

⁶⁵ Peter Zusi tuto tezi formuluje tak, že zatímco Benjamin popisuje i strukturu auratického díla samého, pro Teiga je to především negativní zájem. Ibidem, s. 384–385.

⁶⁶ Rea Michalová, *Karel Teige. Kapitán avantgardy*, Praha 2016, s. 212.

⁶⁷ Karel Teige, Malířství a poezie, s. 496. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 494–496.

⁶⁸ Idem, Naše základna a naše cesta, s. 612. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 607–618.

⁶⁹ Ibidem, s. 612.

„Moderní obecnstvo nechce již ztrácet peněz a kupovat nákladné originály.“⁷⁰

„A jako řemeslo nesmí se [malířství] uzavírat před zasažením mechanické výroby.“⁷¹

Teigovo odsouzení originálu přímo vyplývá z jeho volání po masově šířeném a všem dostupném umění, oné již zmíněné demokratizaci recepce uměleckých děl. Mechanická reprodukce „obstará zlidovění [umění] ve velkém a bezpečně“, ⁷² „vulgarizuje a rozšiřuje moderní obrazy“⁷³. Vynález kina je pro Teiga jakousi obdobou vynálezu knihtisku a jako zásadní Teige hodnotí právě to, že „strojová výroba rozšiřuje umění mezi diváctvo“.⁷⁴ Plakát je východiskem nového umění, protože „má šíři a dosah veřejného umění“.⁷⁵

Zvláště výrazně tento Teigův požadavek rozšíření umění do společnosti, ke všem, i k těm, kteří si nákladné originály dosud nemohli dovolit, zaznívá v jeho o něco pozdějším textu *O fotomontáži* (1932).⁷⁶ Tam se odkazuje k sovětské fotomontáži, která „vytváří tisíce agitplakátů“, je „novým druhem masového umění“, „malířstvím‘ třídy (...) produkující en masse“.⁷⁷ A její přechod ke „kolektivistickému obrazu knižnímu“ hodnotí Teige kladně právě proto, že takto produkováné obrazy jsou každému dostupné.⁷⁸

Rozhodně lze souhlasit s Reou Michalovou, která důvody pro Teigovo zavrhnutí originálu nalézá v jeho představě sociálně spravedlivé společnosti.⁷⁹ Michalová si rovněž všímá toho, že tento útok na auru uměleckých děl je vlastně útokem na sběratelskou praxi, která redukuje umělecké dílo na jeho tržní hodnotu.⁸⁰

⁷⁰ Idem, *Obrazy*, s. 541. In: Štěpán Vlačín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 539–543.

⁷¹ Idem, *Umění dnes a zítra*, s. 375. In: Štěpán Vlačín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 365–381.

⁷² Idem, *Moderní umění a společnost*, s. 512. In: Štěpán Vlačín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 505–513.

⁷³ Idem, *Obrazy* (pozn. 70), s. 541.

⁷⁴ Ibidem, s. 371.

⁷⁵ Idem, *Naše základna a naše cesta* (pozn. 68), s. 613.

⁷⁶ Idem, *O fotomontáži*. In: Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Karel Šrp, *Karel Teige a typografie. Asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 250–255.

⁷⁷ Ibidem, s. 253.

⁷⁸ Ibidem, s. 254.

⁷⁹ Rea Michalová (pozn. 66), s. 212.

⁸⁰ Karel Teige, *O fotomontáži* (pozn. 76), s. 254.

„Malířství přestalo být věcí veřejnou, stalo se ne potřebou srdce, ale obchodní záležitostí, padá s obchodním provozem a se svou třídou.“⁸¹

Peter Zusi poukazuje na podobnost této Teigovy oslavy technologie jako toho, co „umožňuje širší, rychlejší a důkladnější distribuci kulturních produktů veřejnosti“ s Benjaminovým popisem posunu od kultovní k výstavné hodnotě.⁸² Podobně jako Benjamin vyzývá k opuštění na auře založené „rituální“ praxe a přechodu do praxe politické, i Teige vybízí k přehodnocení našeho přístupu k uměleckým dílům:

„Ať není [malířství] ateliérovou hračkou či galanterním zbožím pro buržoazní příbytek či relikvií pro obrazárnu, třebaš moderní. Ať je plakátem, *návěstím naší radosti ze života*.“⁸³

3.1. Obrazové básně

Mechanicky reprodukovatelným obrazům se Teige sám věnoval nejen teoreticky, ale i prakticky. Jedním z jeho nejvýraznějších přínosů v této oblasti je, že spolu s Jindřichem Štyrským „vynalezl“ obrazové básně. Již v roce 1923 v textu *Malířství a poezie* předpovídá jejich vznik.⁸⁴

„Obraz je buď plakátem, veřejným uměním jako kino, sport, turistika – jeho místem je ulice; nebo je poezií, čistě výtvarnou poezií, bez literatury – pak je jeho místem kniha, kniha reprodukcí, jako kniha básní. Nikdy není správné nalepit jej na zeď pokoje. Tradiční zarámovaný obraz je opuštěn a pozbývá faktické funkčnosti.“⁸⁵

„Obrazové básně jsou zcela konformní aktuálním požadavkům. Mechanická reprodukce umožňuje knižní formu obrazu.“⁸⁶

O něco málo později se pak Teige obrazovým básním věnuje ještě v textech *Obrazy* (1924)⁸⁷ a *Naše základna a naše cesta* (1924)⁸⁸.

⁸¹ Idem, *Naše základna a naše cesta* (pozn. 68), s. 612–613.

⁸² Peter Zusi, (pozn. 5), s. 381.

⁸³ Karel Teige, *Umění dnes a zítra* (pozn. 71), s. 374.

⁸⁴ Rea Michalová (pozn. 66), s. 138. Karel Teige, *Malířství a poezie* (pozn. 67).

⁸⁵ Ibidem, s. 495.

⁸⁶ Ibidem, s. 496.

⁸⁷ Karel Teige, *Obrazy* (pozn. 70).

⁸⁸ Idem, *Naše základna a naše cesta* (pozn. 68).

S mechanickou reprodukcí se při vytváření obrazových básní počítalo již od samého počátku. Nešlo o proces vytváření uměleckého díla, které by bylo až sekundárně reprodukováno a masově šířeno:

„Kniha reprodukcí není ještě knihou obrazů. Je třeba vytvořit nový typ, obraz knižní (...) Proč by knižní obraz, mechanická reprodukce, neměl být vyráběn rovněž strojově, fotograficky?“⁸⁹

„Je třeba vytvořit nový typ obrazu. Palety a štětce zahodíme do starého železa, umění vyrovná se se strojem ne tím, budou-li malovány strojové formy, ale postaví-li se na strojový základ, přijme-li strojovou výrobu.“⁹⁰

Jak vážně sám Teige bral tento svůj požadavek, může ilustrovat fakt, že sám koncem roku 1923 zcela opouští malbu a důsledně se věnuje již jen obrazovým básním, typografii a posléze kolážím.⁹¹ Rovněž stojí za to připomenout anekdotickou vzpomínku zmiňovanou Karlem Srpem: Teige prý neměl ve svém bytě navrženém Josefem Gillerem vystavena žádná umělecká díla. Místo toho, aby obrazy zdobily stěny, byly prý ukryty ve skříni, odkud je Teige vytahoval jen v případě, že se jimi chtěl kochat.⁹²

Zdenek Primus píše, že při cestě za diváky tvůrci obrazových básní zcela záměrně obcházel muzea a galerie a spoléhali pouze na mechanickou reprodukcí – obrazové básně měly být plakátem na ulici (k čemuž nakonec nikdy nedošlo), nebo měly tvořit obálky knih.⁹³ Mnoho obrazových básní bylo skutečně koncipováno právě pro knižní obálku, jako „pro nejlepší možné místo prezentace nového poetického produktu“.⁹⁴ Rea Michalová zmiňuje polemiku Teiga s Josefem Čapkem právě o podobě knižní obálky: zatímco Čapek spíše hájil dosavadní praxi a jasné rozlišení podoby a účelu zažitých uměleckých druhů, trval na tom, aby obálka zůstala obálkou a plakát plakátem, podle Teiga se naopak obálka měla stát plakátem a převzít funkci závěsného obrazu.⁹⁵

⁸⁹ Karel Teige, *Naše základna a naše cesta* (pozn. 68), s. 614–615.

⁹⁰ Idem, *Obrazy* (pozn. 70), s. 542.

⁹¹ Rea Michalová (pozn. 66), s. 138.

⁹² Karel Srp, *Karel Teige*, Praha 2001, s. 42.

⁹³ Zdenek Primus, *Obrazová básně. Entuziastický produkt poetismu*, s. 60. In: *Karel Teige. 1900–1951* (kat. výst.). – Karel Srp (kat. výst.), *Dům u kamenného zvonu 15. února 1994 – 1. května 1994*, s. 49–62.

⁹⁴ Ibidem, s. 54–55.

⁹⁵ Rea Michalová (pozn. 66), s. 213.

František Halas spatřoval ideální formát pro účely obrazové básně v pohlednicích.⁹⁶ Tento potenciál však nebyl nikdy zcela využit, jednalo se spíše o okrajové realizace.⁹⁷

Obrazové básně byly rovněž v některých případech zamýšleny jako předlohy krátkých lyrických filmů.⁹⁸ Ty se však nikdy nerealizovaly. Film jako prototyp nového umění, bytostně moderní a zároveň velmi populární Teiga velmi zajímal. Spolu s Jaroslavem Seifertem dokonce napsal dva scénáře.⁹⁹ Od převedení obrazových básní do filmové podoby si Teige mohl slibovat jejich ještě větší rozšíření, větší přiblížení běžným lidem. Vždyť píše:

„Divadlo padne s buržoazií. Kino žije s proletariátem, s nejširšími vrstvami lidu.“¹⁰⁰
„[Film] Je dnes jediným uměním pro proletariát (...). Jeho sociální význam je nezměrný.“¹⁰¹

Kniha obrazových básní, která by skutečně obsahovala onen nový typ obrazu, obraz knižní, nakonec vyšla jen jedna jediná, a to navíc mimo okruh Devětsilu.¹⁰² Jednalo se o knihu Františka Matouška *Obrazy* (1925), ke které napsal předmluvu Josef Čapek. Je z ní jasně patrné, že si od mechanické reprodukce stejně jako Karel Teige sliboval demokratizaci recepce uměleckých děl:

„Všechny obrazy zde reprodukovány byly koncipovány pro techniku reprodukční. Byl tím sledován pokus tvořiti přímo pro způsob nejširší publikace umělecké tvorby, ježto nemůže sloužiti pouhý originál dostupný jedinci. Po stránce sociální může reprodukce svou dostupností sloužit šířeji a obecněji; této myšlence věnoval autor své úsilí a snažil se, aby reprodukce byla vlastně originálem, kde originál sám, omezený na bílou a černou, měl ji být pouze podkladem.“¹⁰³

⁹⁶ Ibidem, s. 144.

⁹⁷ Mrkvičková pohlednice Majáles (1926) a Teigův soubor fotomontážních pohlednic k desátému výročí Říjnové revoluce (1927). Ibidem, s. 144–145.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Karel Teige a typografie. Asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 42.

¹⁰⁰ Karel Teige, Foto, kino, film, s.163. In: Jaromír Krejcar (ed.), *Život. výtvarný sborník*, 2, Praha, 1922, s. 153–168.

¹⁰¹ Ibidem, s. 168.

¹⁰² Petr Málek, (pozn. 4), s. 189.

¹⁰³ Josef Čapek, K obrazům Františka Matouška. In: František Matoušek, *Obrazy 1925*, Praha 1925 [cit. dle Rea Michalová (pozn. 66), s. 146]

K teoretické reflexi obrazových básní dalších autorů viz například:

Jindřich Štyrský, *Obraz*. In: Štěpán Vlasín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 483–487.

Fakt, že do dnešních dní se nám dochovalo originálů obrazových básní skutečně poskrovnu, zmiňuje více autorů.¹⁰⁴ Zdenek Primus, který věnuje větší pozornost určení a použití tohoto typu uměleckých děl, k tomu však dodává, že se jedná o naprosto pochopitelný fakt. V Teigově logice mohl být originál poté, co byl reprodukován, bez výčitek zničen. Protože cíle tohoto uměleckého díla (široké sociální komunikace) již mělo být dosaženo právě onou mechanickou reprodukcí.¹⁰⁵ „Poetická báseň jakožto produkt života nezůstala unikátem: reprodukce, pro kterou byla určena, ji dopravila zpět do života, mezi lidi.“¹⁰⁶

Otázkou pak ještě zůstává, zda k tomuto rozšíření mezi lidí skutečně došlo, zda se obrazové básně skutečně rozšířily mezi proletáře a „osladily jim tristní a jednotvárný život“.¹⁰⁷ Obrazové básně totiž vycházely většinou v periodikách a na titulních stranách knih, které si kupovali povětšinou intelektuálové.¹⁰⁸ Snad největší dosah mohl mít Neumannem vydávaný časopis *Reflektor*, kde byla uplatňována poetismem ovlivněná fotomontáž.¹⁰⁹ I tak šlo však o dosah menší, než Teige zamýšlel. Mechanicky reprodukováná umělecká díla se tedy k masám dostala jen v omezené míře a cíle obrazových básní tak bylo dosaženo jen z části.¹¹⁰

3.2. Typografie a knižní úprava

S knižně vydávanými obrazovými básněmi je úzce spjata další oblast Teigova teoretického i praktického zájmu, a sice typografie a knižní design v širším slova smyslu. Jeho úpravy Nezvalovy *Pantomimy* (1924), *Abecedy* (1926) a Seifertova *Na vlnách TSF* (1925) jsou po právu označovány za vyvrcholení tendence započaté právě v obrazových básních.¹¹¹

Teigova práce je součástí širší tendence k demokratizaci knihy, která se objevuje právě ve dvacátých letech.¹¹² Rea Michalová tuto tendenci charakterizuje následovně: „Šlo jim o vytvoření

Jiří Jelínek, Situace na počátku roku 1924. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 535–538.

¹⁰⁴ Rea Michalová (pozn. 66), s. 140. Karel Srp dokonce píše, že Teige sám originály svých obrazových básní pravděpodobně nikdy nevystavil, že pak byly dlouho ztracené a že se našly až koncem 80. let v pozůstalosti Emila Pacovského. Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Karel Srp, (pozn. 99), s. 41.

¹⁰⁵ Zdenek Primus (pozn. 93), s. 60.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Michalová (pozn. 66), s. 144.

¹¹⁰ Petr Málek, (pozn. 4), s. 189.

¹¹¹ Ibidem. Rea Michalová (pozn. 66), s. 146.

¹¹² Ibidem, s. 242.

krásné knihy jako knihy lidové, soustředění se na typografickou formu lidové knihy, ne luxusního artefaktu pro omezený počet zájemců.“¹¹³ A ilustruje ji Teigovými vlastními slovy – úryvkem z první kapitoly knihy *Sovětská kultura* (1927–28), která je věnována právě sovětské knize a tisku.¹¹⁴ Teige tam kladně hodnotí především spojení „umělecké obrazotvornosti a vynalézavosti s průmyslovou, mechanickou prací“ a to, že knihy vycházejí ve velkých nákladech, aby byly „přístupné širokým lidovým vrstvám“.¹¹⁵

Ve svém textu *Moderní typ* (1927) Teige za překážku právě takového „zlidovění krásné knihy“, o které usiloval, označil „hypertrofii bibliofilství a sběratelského snobismu“.¹¹⁶ To je naprosto pochopitelné: bibliofilie, vydávané v malém nákladu, jsou jakýmsi „auratickými knihami“. Jejich hodnota je alespoň částečně (podobně jako tomu bývá u grafik) odvozena od toho, že jich je jen omezený počet. Je paradoxem, že sám Teige se minimálně dvakrát sám k takovému bibliofilskému řešení uchýlil.

Poprvé v případě své úpravy knihy Konstantina Biebla *S lodí jež dováží čaj a kávu* (1927–28), kde prvních dvacet pět exemplářů ručně koloroval.¹¹⁷ Tím zcela popřel myšlenku strojově vyrobené neauratické lidové knihy dostupné všem. Omezenému počtu výtisků dodal svým neopakovatelným a jedinečným gestem auru, učinil z nich něco víc.

Druhým podobným případem pak byla kniha *Moderní česká fotografie* (1943). Už samotný podtitul *Album deseti původních snímků* naznačuje, že se zde pracuje s jakousi výjimečností či autenticitou. Kniha, ke které Teige napsal předmluvu, obsahovala deset signovaných fotografií pěti českých fotografů a vyšla v nákladu 50 kusů. Teige později píše, že album vyšlo „v tak omezeném počtu exemplářů, že uniklo doзору cenzury“.¹¹⁸ Zároveň však jedním dechem dodává:

„(...) a jež, upraveno jako grafická mapa s několika původními snímky velkého formátu, chtělo upoutat zájem sběratelů grafik na fotografický obraz a legitimovat fotografii jako nový, svérázný a svébytný druh grafického umění.“¹¹⁹

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Karel Teige, *Sovětská kultura*, Praha, 1927 [cit. dle Rea Michalová (pozn. 66), s. 243].

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Karel Teige, *Moderní typ*. In: Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Karel Teige a typografie. Asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 232–236.

¹¹⁷ Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Karel Srp (pozn. 99), s. 142.

¹¹⁸ Karel Teige, *Cesty československé fotografie*, s. 248. In: Idem – Jiří Brabec (ed.) – Vratislav Effenberger (ed.), *Výbor z díla 3. Osvobození života a poezie*, Praha 1994, s. 235–256.

¹¹⁹ Ibidem.

Připomeneme-li si Teigova slova ze dvacátých let pronesená na účet bibliofilů a sběratelů, nemůžeme nenabýt dojmu, že Teige se tímto projektem z let čtyřicátých zpronevěřil svému vlastnímu programu.

3. Karel Teige a literarizace životních poměrů – umění „bezrukých Raffaelů“

V předchozí kapitole jsem se pokusila ukázat, že Teige stejně jako Benjamin odmítá auratické umění a že tento postoj je motivován především požadavkem demokratizace recepce uměleckého díla. Nyní se zaměřím na druhou stranu uměleckého provozu – na uměleckou produkci. Domnívám se, že stejně jako Benjamin i Teige požaduje její radikální demokratizaci a v důsledku mu tedy můžeme připsat pozici odpovídající Benjaminově požadavku „literarizace životních poměrů“ či „politizace estetiky“ – radikálního nabourání umělecké praxe postavené na opozici aktivního producenta a pasivního recipienta.

Rea Michalová tuto stánku Teigova myšlení popisuje již v jednom z úvodních textů své monografie. Zmiňuje se o dvou stránkách Teigovy povahy – Teige byl podle ní jak rozený systematik, tak básnická osobnost. A právě básnickou složku jeho osobnosti identifikuje jako „výraz utopické víry ve vizi svobodné lidské společnosti, v níž poezii budou dělat všichni“. ¹²⁰

Poezie, kterou mohou dělat všichni, je jedním ze základních kamenů poetismu. Poetismus totiž není jen směřováním pozornosti na „nizkou“ kulturu a obyčejný život. Jeho integrální součástí je právě i benjaminovsky čtená „politizace estetiky“. Poetismus je totiž zároveň snahou o „překonání uměleckého profesionalismu“, chce učinit umění „dostupné každému člověku nejen jako konzumentu, ale i jako tvůrci“. ¹²¹

Podíváme-li se do Teigova prvního manifestu poetismu z roku 1924 nazvaného jednoduše *Poetismus*, ¹²² musíme dát Ree Michalové za pravdu. Poetismem, novým, právě povstávajícím uměním se podle Teiga budou zabývat „duchové méně literátští a profesionální, ale zato mnohem živější a veselejší“. ¹²³ Umělecký profesionalismus podle něj nemůže dále trvat a profesionál-umělec je „omyl a do jisté míry již dnes anomálie“. ¹²⁴

I obrazové básně, převládající umělecká forma poetismu, v sobě obsahovaly právě tuto tendenci. Zatímco vynález formální stránky obrazových básní lze připsat Jindřichu Štyrskému, Teigův příspěvek spočíval především v rozpracování myšlenky, že se tohoto výtvarného prostředku budou

¹²⁰ Rea Michalová (pozn. 66), s. 17.

¹²¹ Ibidem, s. 160.

¹²² Karel Teige, Poetismus. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 554–561.

¹²³ Ibidem, s. 554.

¹²⁴ Ibidem, s. 554–555.

moci chopit všichni, nejen umělci.¹²⁵ Poměrně zajímavý je rovněž často vzpomínaný fakt, že obrazové básně byly vlastně produkty kolektivního autorství – jejich tvorbu Teige chápal jako „společný čin“, psal-li o ní, užíval plurálu, a v básních samých osobní zkušenost nahrazoval zkušeností skupinovou.¹²⁶

Důraz na politizaci estetiky je silně patrný i v textech jiných autorů, kteří fenomén obrazových básní reflektovali. Jiří Jelínek píše, že „každý má právo být umělcem pro svoji soukromou potřebu“.¹²⁷ A u Karla Honzika rovněž nalézáme zmínku o zapojení neškolených umělců:

„Jako by se tu opakovala touha diletantů a neprofesionálů promluvit obrazem, vyjádřit nějaký úžas z nově viděného světa (...).“¹²⁸

Ještě výrazněji je literarizace životních poměrů samotným Teigem i autory, kteří o něm píší, reflektována v případě koláží. Teige ve své již vzpomínané stati *O fotomontáži* (1932) píše, že v sovětském svazu je fotomontáž „věcí hromadné potřeby a hromadné výroby“.¹²⁹ A pokračuje:

„Fotomontáž odbourává umělecký profesionalismus. Mohou se tu, právě tak jako ve fotografii, uplatnit laikové a samouci. Fotomontáž a fotografie dovoluje i „bezrukým Raffaelům“ tvořit s novým materiálem; jejich techniky jsou tak jednoduché, že je zásadně může ovládat každý.“¹³⁰

„Proti snobismu, fetišizujícímu fotomontáž jako dernier cri, ale nikoliv proti rozšíření fotomontáže, která, jak jsme pravili, je typicky neprofesionální, kolektivní „uměleckou“ oblastí, je nutno se ohradit. Je třeba čelit tomu, aby nebyla snižována kvalita a úroveň, ale naopak dbáti o to, aby se fotomontáž stala obecným výrazovým prostředkem.“¹³¹

Nejlépe tento Teigův zájem o fotomontáž jako prostředek politizace umění v benjaminovském slova smyslu reflektuje Vojtěch Lahoda ve svém textu v katalogu k Teigově výstavě v Domě

¹²⁵ Zdenek Primus (pozn. 93), s. 50.

¹²⁶ Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Karel Srp, (pozn. 99), s. 39–42.

¹²⁷ Jiří Jelínek (pozn. 103), s. 538.

¹²⁸ Karel Honzík, *Ze života avantgardy*, Praha 1963, s. 76–77 [cit. dle Rea Michalová (pozn. 66), s. 139].

¹²⁹ Karel Teige, *O fotomontáži* (pozn. 76), s. 253.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 253.

¹³¹ *Ibidem*.

u kamenného zvonu.¹³² Vychází v něm z Teigových výpisků na téma koláž a fotomontáž uložených v Literárním archivu Památníku národního písemnictví.¹³³ Nalezl v nich dva výpisky z úvodu Louise Aragona ke katalogu výstavy *La Peinture au Défi* v Galerie Godemans v Paříži z března 1930:

„Koláž je chudá. Dlouho bude popírána její obchodní cena. Může být dle libosti reprodukována. Každý může dělat koláže.“¹³⁴

„Poezii mají dělat všichni. Zázračno mají také dělat všichni, ne jeden.“¹³⁵

Vojtěch Lahoda tyto Teigovy výpisky výslovně spojuje s jeho zájmem o propojení umění a života ve dvacátých letech. Vize „aby umění dělali všichni, aby se stalo životem“ je podle Lahody „původní premisou“ Teigova myšlení, s níž Teige „nikdy zcela nezpřetrhal vztahy“.¹³⁶

Lahoda rovněž poukazuje na to, že na Teigovy vlastní koláže ze 30. a 40. let lze nahlížet jako na nepřímé potvrzení tohoto stanoviska.¹³⁷ Na rozdíl od obrazových básní vznikaly Teigovy koláže však jen jako *privatissimima*, Teige je nedával za příklad hodný následování a skupinového přijetí, neozřejmoval je psaným výkladem.¹³⁸

Podobnou roli pak pro Teiga hrají dekalky, kterým se však na rozdíl od koláží věnoval jen poměrně krátkou dobu. Vojtěch Lahoda píše, že dekalk je stejně jako koláž „způsob, jak poezii mohou dělat všichni“, jen pomocí jiné techniky.¹³⁹ Teige podle něj „věří v poetickou sílu ‚lidu‘“ a zdůrazňuje tak „laicizaci“ těch médií, která pro svou relativní jednoduchost umožňují amatérskou tvořivost.¹⁴⁰

Tuto demokratizaci umělecké produkce si Teige slibuje i od fotografie. V závěru svého textu *Cesty československé fotografie* (1948)¹⁴¹ líčí stejnou vizi:

¹³² Vojtěch Lahoda, Utopická krajina Érota a Poezie. Koláže Karla Teigeho 1935–1951. In: *Karel Teige. 1900–1951 (kat. výst.)*. – Karel Srp (kat. výst.), Dům u kamenného zvonu 15. února 1994 – 1. května 1994, s. 135–153.

¹³³ Rea Michalová (pozn. 66), s. 397.

¹³⁴ Louis Aragon, *La Peinture au défi*, Paris 1930. [cit. dle Vojtěch Lahoda (pozn. 13), s. 138].

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Vojtěch Lahoda (pozn. 132), s. 138.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Karel Srp (pozn. 92), s. 24–25.

¹³⁹ Vojtěch Lahoda (pozn. 132), s. 139. Dekalku se rovněž věnoval i Breton, který o něm píše, že „je to recept, který je na dosah všem“. Ibidem. Více k dekalkům viz Rea Michalová (pozn. 66), s. 411–412.

¹⁴⁰ Vojtěch Lahoda (pozn. 132), s. 139.

¹⁴¹ Karel Teige, *Cesty československé fotografie* (pozn. 118), s. 248.

„Novorození umění fotografie přišlo prohloubit tuto trvalou krizi tím, že demokraticky otevřelo dokořán bránu obecné laické tvořivosti, že oprostilo schopnost vize a obrazu, vrozenou všem, od cechovních zábran malířského mistrovství a řemesla; dovoluje malovat bezrukým Raffaelům a dříve či později postaví nás před nový fakt nesmírné kulturní a sociální závažnosti, že totiž spojí dva sobě tragicky oddělené světy, svět lidu a svět umění, nikoliv bludnými stezkami lidovýchovy a takzvané umělecké osvěty, nýbrž živoucím, tvořivým činem: a stane se jednou z předzvěstí nového, lidového umění, lidové a lidem vytvářené poezie.“¹⁴²

¹⁴² Ibidem, s. 256.

4. Karel Teige a otázka autonomie uměleckého díla

4.1. Autonomie v bürgerovském slova smyslu

Na základě předchozí kapitoly a podkapitoly 1.4.¹⁴³ by mělo být zřejmé, že Teigovi skutečně můžeme připsat požadavek zrušení bürgerovsky čtené autonomie uměleckého díla. Právě tak je totiž třeba interpretovat Teigův ideál zrušení distance mezi uměním a životem, jeho požadavek „likvidace umění“, který se propsal i do názvu jeho textu *Konstruktivismus a likvidace umění* (1925)¹⁴⁴. Teige tam píše:

„Užíváme-li podnes a budeme-li snad užívat nadále slova „umění“ jako pomocného termínu, nutno upozornit, že neznamená to pro nás posvátné a vznešené umění s velkým U, krásné umění akademické, ars academica, les beaux arts, které moderní doba sesazuje z trůnu. Pro nás slovo umění pochází od slovesa umět a jeho produktem je umělost, artefakt. Je tedy slovem označujícím prostě každou artificielní dokonalost a dovednost. V tomto smyslu lze mluvit o umění stavebním, o umění průmyslovém, divadelním, filmovém právě tak jako o umění kuchařském, básnickém, fotografickém, cestovatelském, tanečním (...).“¹⁴⁵

Teige tuto „likvidaci“ připisuje stroji – stroj likviduje řemesla a spolu s nimi i umění, „které produkčně ustrnulo v stadiu manufakturním“.¹⁴⁶ Stroje umožňují zapojit do produkce umění širší vrstvy, umělec užívající stroje je specialistou, dělníkem. Toto nové umění „přestává být uměním v tradičním slova smyslu a stává se spíše výrazem životního stylu“.¹⁴⁷

Hana Rousová však poznamenává, že Teigovo nadšení z „pohřbívání umění“ moc dlouho netrvalo a spíše tradiční koncepce výstavy Bazaru moderního umění, kde převládala díla lyrických

¹⁴³ Kde jsem usouvztažnila Benjaminův požadavek literarizace životních poměrů či politizace umění s popřením bürgerovsky čtené autonomie uměleckého díla.

¹⁴⁴ Karel Teige, *Konstruktivismus a likvidace umění*. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*, Praha 1972, s. 123–136.

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 124.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 129–132.

¹⁴⁷ Jan Wiendl, *Řád nového života a tvorby*, s. 299. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds.), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 285–303.

námětů vytvořená tradičními technikami, podle ní dokazuje, že Teige „nikdy v tomto směru moc důsledný nebyl“.¹⁴⁸

4.2. Autonomie v lartpourlartistickém slova smyslu

Pavel Liška ve svém článku *Teige a likvidace umění* Teigovi přisuzuje názor, že volnost a autonomie umění jsou důkazem jeho „společenské zbytečnosti a neoprávněnosti“ a že „společensky neangažovaná tvorba“ je „zbytečným – dekadentním – luxusem bez oprávnění na existenci“.¹⁴⁹ Právě na základě tohoto spojení autonomie s volností, zbytečností, neoprávněností a především pak neangažovaností se domnívám, že Liška pracuje s pojmem autonomie v lartpourlartistickém či adornoovském slova smyslu. Podle Lišky dokonce Teige „zlehčuje společensky, tj. kolektivně, sice nerelevantní, individuálně však vysoce hodnotné existence umění volného“ a vylučuje umění jako „pouhou bezúčelnou hru“.¹⁵⁰ Domnívám se, že takto jednoduše nemůžeme tuto pozici Teigovi připsat v žádné fázi jeho intelektuálního vývoje (Liška píše o již vzpomínaném textu *Konstruktivismus a likvidace umění*). Projdu nyní stručně jednotlivé fáze Teigových úvah na toto téma (především ze dvacátých let) a pokusím se ukázat, proč s Liškou nemohu souhlasit.¹⁵¹

4.2.1. Proletářské umění

Karel Teige nastupuje na českou intelektuální scénu na přelomu desátých a dvacátých let, kdy je určujícím směrem proletářské umění. Již první prohlášení Devětsilu směrem k veřejnosti,¹⁵² které nese stopy Teigova rukopisu,¹⁵³ se námi zkoumanou otázkou zabývá. V textu nastupující generace mladých umělců identifikuje směřování své tvorby: „jsou mladí, jsou revoluční, a proto nemohou jinak nežli jít s těmi, kdo jsou také revoluční – a to je dělnictvo“.¹⁵⁴ Tato tendence však

¹⁴⁸ Hana Rousová. *Abstrakce. Čechy mezi centry modernity 1918–1950. Nejen o vztazích volného a užitého umění*, Praha, 2015, s. 20.

¹⁴⁹ Pavel Liška, Teige a likvidace umění. In: *Umění XLIII*, 1995, s. 27–28.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Paní docentka Rakušanová mě upozornila na lehkou „mechanističnost“ níže použité periodizace Teigova myšlení a obecněji i celé české avantgardy. Odkázala mne na již citovanou knihu Hany Rousové *Abstrakce* (pozn. 148), v níž Rousová toto dělení opouští a místo toho na českou avantgardu pohlíží jako na jeden projekt, ve kterém se různá témata plynule prolínají. Pro následující výklad se mi ale toto dělení Teigova myšlení na jednotlivé etapy zdá poměrně funkční, a proto s ním budu pracovat, ačkoli jsem si vědoma jeho omezenosti a umělosti.

¹⁵² U. S. Devětsil. In: In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 81–83.

¹⁵³ Jan Wiendl (pozn. 147), s. 289.

¹⁵⁴ U. S. Devětsil (pozn. 152), s. 81.

nemá být naplňována způsobem, jakým tak činil Neumann, právě od něj se mladí literáti a výtvarníci výslovně distancují. Na rozdíl od něj si chtějí všimnout „nejprostších věcí, které obklopují kohokoli z nás“, svůj úděl vidí v popularizaci, v pořádání akcí přístupných všem.¹⁵⁵ Nenajdeme zde ani náznak ideologických požadavků na obsah uměleckého díla. Důraz je kladen na demokratizaci recepce umění.

Teige ve svých vlastních textech pokračuje vytyčeným směrem. Kromě již zmíněné demokratizace recepce uměleckého díla již nyní požaduje demokratizaci rovněž jeho produkce:

„Že zkrátka beze stopy zaniknou dnešní individualistické formy uměleckého projevu, když umění, obecní i anonymní jako kdysi v gotice, nebude, jak věříme s Duamelem, pouze způsob hýbat štětcem, pérem nebo dlátem, ani tajný, technický vtip, ale nejprve modus vivendi osvobozeného lidství.“¹⁵⁶

Umění pojímá jako „modus vivendi osvobozeného lidství“, chce, aby nové umění „odráželo a zároveň uzpůsobovalo životní styl“.¹⁵⁷ Pro Teiga je na počátku dvacátých let umělecká tvorba především tvorbou nového světa, neboť umění vidí jako předobraz světa.

„Tak stojí veškerá tvůrčí práce člověka dnes před ohromným úkolem znovu vybudovat svět, lépe řečeno: vybudovat nový svět. Nepřichází také již nikdo s návrhy na moderní umění, ale s plány nového života, nové organizace světa a jeho posvěcení. V spojitosti je práce výtvarníka, básníka s prací rolníka a dělníka, myslitel a vědec stojí vedle vojáka revoluce: jejich úkol je týž. Nerealizují teorie, avšak tvoří nový svět. Jediná je cesta, jež vede k zítřku.“¹⁵⁸

„Nové umění tvoří předobraz nového života.“¹⁵⁹

„Malíř a básník, stavitel nového světa, věrozvěst nového ráje a příchodu království srdce je zároveň agitátorem socialismu.“¹⁶⁰

¹⁵⁵ Ibidem, s. 82.

¹⁵⁶ Karel Teige, Novým směrem, s. 95–96. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 90–96.

¹⁵⁷ Jan Wiendl (pozn. 147), s. 290.

¹⁵⁸ Karel Teige, Obrazy a předobrazy, s. 97. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 97–103.

¹⁵⁹ Ibidem, s. 100.

¹⁶⁰ Ibidem, s. 102.

Mohli bychom dokonce použít popis, který Wiendl aplikuje na umění poetistické: umělecká tvorba je „dílnou společenského experimentu, laboratoří budoucích společenských změn“. ¹⁶¹ V tomto smyslu bychom snad skutečně mohli hovořit o jakémsi požadavku heteronomie umění. Podle Effenbergera cítí Teige nutnost revoluční přeměny světa, umění je pro něj *prostředkem* k přestavbě citu a vědomí. ¹⁶²

Oproti Neumannovi a Proletkultu se však Teige více zaměřuje na estetický aspekt nového umění a odděluje jej od oblasti politické. ¹⁶³ Co se týče otázky tendenčnosti, Wiendl Teigův postoj charakterizuje jako „poměrně zobecňující nevyhraněnou představu určité simultánnosti, vyplývající z niterného prožitku komunistické víry a umělecké tvorby zároveň“. ¹⁶⁴

„Mladí autoři jsou komunisté a do svých prací snaží se též tento nový světový názor promítat. To znamená, že jejich poezie, třebaž i zcela netendenční, je poezií revoluční. Neboť nezáleží na vnější tvářnosti a formě díla, nýbrž na jeho pojetí a zdůvodnění v této revoluční době. Novému umění jde sice především o nového člověka a nový hospodářský řád světový, ale v tendenci samé není ještě všechna revolučnost a opravdovost díla.“ ¹⁶⁵

Vidíme však jasně, že i ve „fázi proletářského umění“ nelze Teiga interpretovat tak, že by volal po umění tendenčním, umění, které by se na proměně světa mělo podílet svým obsahem.

„Není jistě jejich ideálem taková běžná, tendenční poezie, oslňující oči vlajícími rudými prapory a patosem velikých demonstrací, jejichž revolučnost však přece nesahá až k samotnému kořání, ale je honosivou a módní vývěsní tabulí výdělečného obchodního podniku a není ovocem širé zahrady opravdového umění, netkví v samotném pojetí díla. Nezavrhují ovšem nikterak možnosti tendenčnosti díla, ale neuspokojují se toliko jí samotnou a není pro ně rozhodující.“ ¹⁶⁶

¹⁶¹ Jan Wiendl (pozn. 147), s. 298.

¹⁶² Vratislav Effenberger, *Nové umění*, s. 581. In: Jiří Brabec (ed.) – Vratislav Effenberger (ed.), *Výbor z díla 3. Osvobozování života a poezie*, Praha 1994, s. 575–619.

¹⁶³ Jan Wiendl (pozn. 147), s. 298.

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 291.

¹⁶⁵ Karel Teige, *Naše umělecké touhy*, s. 165. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 165–168.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 168.

Teigův postoj tak, jak jej zde prezentuje, je vlastně do jisté míry podobný Benjaminovu postoji představenému v textu *Autor jako producent*. Zatímco Teige tvrdí, že samotná tendence nestačí, neboť může být jen “honosivou a módní vývěsní tabulí“, Benjamin píše: „I nejlepší tendence je falešná, nepřipravuje-li už předem postoj, kterým ji lze následovat.“¹⁶⁷

Rozpory mezi devětsilským a proletkultovským pojetím proletářského umění vedly Teiga k napsání textu *Nové umění proletářské* (1922),¹⁶⁸ kde představil svůj přístup k dané problematice. Článek je vystaven na opozici dvou možných vztahů umění ke společnosti: umění lartpourlartistického na straně jedné a umění tendenčního na straně druhé.¹⁶⁹

Wiendl píše, že zde se Teige ještě přiklání na stranu umění tendenčního, vyjadřuje se pro umění tendenční a kolektivní:¹⁷⁰

„Podstatným znakem proletářského umění je *kolektivní citění a smýšlení*, jehož projev ovšem nemůže býti netendenční (...)“¹⁷¹

Co se týče umění kolektivního, nelze s Wiendlem než souhlasit. Ovšem u tendence je třeba se podívat na to, co přesně jí Teige míní:

„(...), ale je to zde tendence v širším slova smyslu, není jen revolučním heslem, ale proletářským *pojetím a názorem*. A skutečně je pravděpodobné, že další rozvoj, který rozšíří řečiště proletářské tvorby, opustí úzké meze tendence politicko-revoluční, aby napojil umění citěním a smýšlením třídním, *čiře kolektivním*.“¹⁷²

Lze jistě budovat paralelu mezi touto Teigovou tendencí „v širším slova smyslu“ a Benjaminovou politickou tendencí, která skrze literární tendenci zajišťuje literární kvalitu. Přestože je toto čtení

¹⁶⁷ Walter Benjamin, *Autor jako producent* (pozn. 1), s. 167.

¹⁶⁸ Karel Teige, *Nové umění proletářské*. In: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds.), *Výbor z díla I. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 33–63.

¹⁶⁹ Ibidem, s. 47. Jan Wiendl k této opozici píše: „Rýsují se zde základy známého dualismu české avantgardy, jež u Teigeho zakrátko vyústí do teoretické vazby konstruktivismus – poetismus (...)“. Jan Wiendl (pozn. 147), s. 292.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Karel Teige, *Nové umění proletářské* (pozn. 168), s. 55.

¹⁷² Ibidem.

lákavé, musím konstatovat, že se mi zdá poměrně násilné. Z následujících pasáží podle mě vyplývá, že Teige sám s pojmem tendence tímto způsobem nepracuje:

„Je třeba vysloviti se pro tendenci v umění, pročez třeba potírati zneužití tendence v umění.“¹⁷³

„Na každý způsob jest ale tendenční poezie lepší než netendenční, protože jest víc: jest totiž úředně poezie a pak ještě o něco víc. Rozumí se však, že musí být především opravdu POEZIE, neboť špatná poezie s nejlepší tendencí nebude nikdy tendenční poezie.“¹⁷⁴

V Benjaminově pojetí by totiž „špatná poezie s nejlepší tendencí“ vůbec nebyla možná – samotná specificky pojatá politická tendence totiž již garantuje uměleckou kvalitu. Nicméně je patrné, že Teige sám vidí benjaminovskou literarizaci životních poměrů jako cíl, jehož je třeba dosáhnout – právě tak je totiž třeba číst jeho vizi umění napojeného „čiře kolektivním cítěním a smýšlením“. Cesta k tomuto ideálu je však podle Teiga daleko spíš než podle Benjamina skutečně proslapávána angažovaným, politickým uměním.

Důležité však je, že vedle složky tendenční skutečně u Teiga nabývá v hodnocení díla na důležitosti i složka estetická – není-li dílo skutečně uměleckým, nemůže býti tendenčním *uměním*. Samotná tendence Teigovi ke kladnému hodnocení nestačí.

4.2.2. Umění dnes a zítra – od proletářského umění k poetismu

Jan Wiendl jako zlomový vidí Teigův text *Umění dnes a zítra* (1922),¹⁷⁵ kde dochází k jakémusi „funkčně estetickému obratu“ – Teige podle Wiendla v tendenci již nespátřuje „kvalitu noetickou, zprostředkující“, ale vidí ji jako důsledek účelnosti, funkčnosti.¹⁷⁶

„(...) poněvadž krása v dnešním světě je podřízena logice ekonomie, stává se [fotografie] ošklivou, je-li zbytečnou a neúčelnou, řemeslně nedokonalou.“¹⁷⁷

„Tendence moderního umění je dána jeho účelností.“¹⁷⁸

¹⁷³ Ibidem, s. 54.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Karel Teige, *Umění dnes a zítra* (pozn. 71).

¹⁷⁶ Jan Wiendl (pozn. 147), s. 293.

¹⁷⁷ Karel Teige, *Umění dnes a zítra* (pozn. 71), s. 376.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 377.

„NOVÁ KRÁSA rodí se z práce a konkrétního úkolu, ne z plané hry, důrazně opakujeme.
Tendence umění = konkrétní úkol umění.“¹⁷⁹

Teige se v tomto textu výslovně vymezuje vůči lartpourlartismu:

„Umění pro umění, jež bylo před lety heslem a cílem (a žádné heslo nemíní obyčejně doslovně to, co proklamuje!), je dnes skutečností, a tato skutečnost je kletbou. A přece nemá umění smyslu samo o sobě, má svůj smysl, účel a poslání toliko v životě a jako stroj je strojem, jen pokud funguje, tak i umění je uměním, jen pokud plní své funkce.“¹⁸⁰

Jedná se však o vymezení se vůči lartpourlartismu v silném slova smyslu, nikoli vůči lartpourlartismu slabému, adornovskému (jak jsem je odlišila v pozn. 26). Neboť tato funkce, o níž Teige píše, je něčím jiným než onou tendencí, o níž psal dříve. Čteme-li tuto pasáž a máme-li při tom toto rozlišení na mysli, shledáváme, že Adorno by s ní jistě neměl problém. Vždyť sám autonomii umění (tedy jakousi jeho netendenčnost) omlouvá tím, že jedině jako autonomní může umění poskytovat kritickou reflexi společnosti – tedy plnit svou funkci.

Jaká je však funkce nového umění, jež Teige představuje? Čemu tuto umění slouží, k čemu má být uzpůsobeno a v čem se toto liší od funkce umění starého, dosavadního?

„NOVÉ UMĚNÍ, REVOLUČNÍ, PROLETÁŘSKÉ, LIDOVÉ nesmí znát výlučnosti a soběstačnosti umění dosavadního. Bez snobismu. Bez akademismu. Cizí zálibám uměleckého esoterismu, postaví se doprostřed dramatu skutečností, ne divák, ale herec, bude součástí života jako kino nebo žurnál, nebude relikvií muzea či zbytečnou ozdůbkou. Výstavy v kavárnách a foyerech kin, beletrie v denních listech, hudba na ulici etc.“¹⁸¹

Nové umění se má zkrátka na rozdíl od umění minulosti stát součástí žité zkušenosti, každodenní všednosti, běžného života. Má tak ztratit svou autonomii v bürgerovském slova smyslu. Má sloužit

¹⁷⁹ Ibidem, s. 380.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 366.

¹⁸¹ Ibidem, s. 377.

ke zpříjemnění života, k obveselení. Nové umění je postaveno na roveň sportu, má se státi jakousi duševní hygienou:

„Není třeba umění ze života a pro život, ale umění jakožto součást života. Je to jiná než artistní koncepce. Necht' je umění duševní hygienou, právě tak jako je sport hygienou fyzickou. Necht' je rovnocennou a souměřitelnou spíše se sportem nebo popřípadě s akrobacií (jež není než potencovaným a idealizovaným sportem) než s mystikou, metafyzikou, náboženstvím, když rovnocennost kultury psychické i fyzické není dnes heslem, ale faktem.“¹⁸²

„Tendencí slavností lidových, cirků, sportu etc. je jednak zábava, jednak fyzická i psychická hygiena: proto jsou sourodé s uměním.“¹⁸³

Co se týče tendence, Teige nás nenechává na pochybách. Opět se vrací k jasné formulaci svého stanoviska – nejde mu o umění, které bude svět měnit svou tendenční náplní:

„Tendence nového umění daná účelností nemůže být ideologickou zevní náplní. Tendencí plakátu je být plakátem: co nejdůrazněji lidem něco oznámit. Je sám o sobě tendenční skutečností. Báseň i obraz musí být tendenční skutečností o sobě, integrálně; jeho tendence je pak rodná, nutná, jednoznačná. Obraz nemůže nikdy mít tendenci satirickou, moralistní, politickou etc., poněvadž mravouka, satira, politika není jeho úkolem a účelem: úkol obrazu je jiný než úkol mravoučné knihy, karikatury či politického úvodníku; není proto však méně konkrétní a důležitý. Tendencí obrazu je být širokou podívanou obsáhlejší než plocha plátna, ušlechtilou zábavou a svátečním osvěžením mysli.“¹⁸⁴

Umění totiž musí být, stejně jako vše ostatní, účelné a funkční. A politika v úzkém slova smyslu (nikoli tak, jak tento pojem interpretuji u Benjamina) zkrátka touto funkcí není.

¹⁸² Ibidem, s. 378.

¹⁸³ Ibidem, s. 379.

¹⁸⁴ Ibidem, s. 378–379.

4.2.3. Poetismus a konstruktivismus

O dva roky později, tedy v roce 1924, se započatá cesta od proletářského umění dovršuje v novém pojetí umění (psát o uměleckém směru by bylo v rozporu s Teigovými vlastními slovy) – v poetismu. Ještě před vlastním prvním „manifestem poetismu“ (textem *Poetismus*), formuluje Teige své myšlenky ve statí nazvané *Moderní umění a společnost*.¹⁸⁵ Stejně jako v textech předchozích, i zde pracuje s opozicí tendenčního a lartpourtartistického umění s tím, že tentokrát již odmítá obě tyto krajní polohy:

„Umění pro umění, toť heslo a nikoliv umění. Umění tendenční, toť literatura či ideologie, a nikoliv umění. Bludné kruhy spojené v řetězce nesmyslů. Umění funkční není ani soběúčelné, ani tendenční. Dobře a jasně postavená otázka po účelnosti umění vylučuje obě nesprávné a protichůdné koncepce.“¹⁸⁶

Pro naše téma je zajímavé, že sám Teige ve spojitosti s lartpourtartismem používá termínu autonomie. Píše, že lartpourtartismus je „nesprávně pochopenou autonomií umění“.¹⁸⁷ To podporuje můj názor, že Teige myslí pod tímto pojmem lartpourtartismus v silném slova smyslu, který popírá, že by umění mohlo mít jinou funkci než estetickou (třebaže až sekundárně). Sám pod pojmem autonomie tedy myslí autonomii adornořskou, slabě lartpourtartistickou: umělecké dílo je vždy součástí společnosti, je fait social, ale nemá být ideologické, tendenční. Má sice plnit svou funkci, ale tato funkce není politická (v běžném slova smyslu).

Se silně lartpourtartistickou pozicí se Teige ztotožnit nemůže, protože vše, co tvoří lidé, má svůj účel, nic nevzniká samo pro sebe. Přiznává však, že účel umění není praktický, účelem umění je totiž potěšení. Umění tak jistou odlišnost od ostatního lidského konání přiznává:

„Umění není ztělesněním světového filosofického názoru, ani volebním kortešem, ani stávkovým agitátorem, ale kulturou instinktů, satisfakcí zvláštních, lidstvu vrozených sklonů a nedefinovatelné potřeby lyrismu, a tak je poněkud odlišné od ostatní lidské

¹⁸⁵ Karel Teige, *Moderní umění a společnost* (pozn. 72).

¹⁸⁶ *Ibidem*, s. 508. Viz rovněž s. 505–506.

¹⁸⁷ *Ibidem*, s. 505.

produktivní práce. Nepeče chleba. Nesnaží se změnit svět a ovlivnit praktický život. Je-li někdy větrnou korouhvičkou doby, je jisto, že nedělá vítr, jež ukazuje.“¹⁸⁸

Poetismus lze chápat jako snahu „vymezit jedinečnou pozici pro umělecké dílo v revoluční době“.¹⁸⁹ Teige se tak zamýšlí nad „specifickou funkčností“ uměleckého díla a tendenčního tisku a „vymezuje pravidla a zákonitosti pro plnohodnotné využití nejvlastnějšího potenciálu každého z nich“.¹⁹⁰

Poetistické umění je „funkcí života a zároveň naplněním jeho smyslu“,¹⁹¹ je oslavou života a každodennosti, aniž by však sloužilo každodenním účelům. Jeho cíl leží mimo každodenní účelnost – je „darem a hrou bez závaznosti a následků“.¹⁹² Ještě větší důraz na tuto (adornovskou, slabě lartpourlartistickou) autonomii klade Teige v o něco novějších textech. V *Poezii pro pět smyslů* (1925) píše:

„Soběstačná dokonalost těchto her a úkonů slouží nejlépe jejich praktickým funkcím. A právě tak se to má i při těch hrách, jež zvete Uměním. Čím dokonalejší a čistší, čím dezinteresovanější a svobodně harmoničtější, čím intenzivněji obšťastňuje naši osobnost, tím více plní své mravní, sociální, lidské funkce. Dojala-li nás některá báseň a potěšila, přiznejme si, že je to také taková radost, jako radost veliké lásky či rozkoš dobrého diner. Poetická radost je lidská radost.

Nedokonalá věc není užitečná. Užitečná věc není nedokonalá, je krásná. Užitečné je krásné, tvrdí konstruktivismus. Krásné je užitečné, dodává ve shodě s antickou filosofií poetismus, jehož matematický duch ví, že lze členy rovnosti převrátit. Čím účelnější dům, tím krásnější. Čím krásnější báseň, tím účelnější a účinnější. (...) Báseň, která obšťastňuje osobní senzibilitu, má životnější sociální funkci než neúčinného veršovnictví ideologické a didaktické, které nechce působit krásou, ale sdělením obsahu, který by mohl být účelněji

¹⁸⁸ Ibidem, s. 507.

¹⁸⁹ Jan Wiendl (pozn. 147), s. 296.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Karel Teige, Poetismus, s. 559.

¹⁹² Ibidem, s. 556.

a výhodněji sdělen jinak než básní. Krok básně je taneční: není to krok turisty, ani vojáka, ani běžce.“¹⁹³

Stejnou dikci pak zachovává i v samotném *Manifestu poetismu*.¹⁹⁴ Výslovně se vymezuje proti tendenčnímu proletářskému umění:

„Ukázalo se dokonce, že básně, které chtěly býti agitací pro revoluční hnutí, byly nejen nedostatečnými básněmi, ale i prabídnou agitací; ani ryba, ani rak. Báseň byla by nedostatečnou zbraní proti mitrailleurům a pancéřovým automobilům. (...) Právě tak všechny básně sociálních a proletářských básníků, díla v podstatě rétorická, ódická, didaktická a ideologická, nebyly s to splnit poslání, která nepřísluší funkcím básně. Neboť není třeba zneužívat verš tam, kde jasné sdělení a přímá výzva novinářského článku, nápadnost plakátu a obratně dirigovaná propaganda docílí vydatnějších efektů.“¹⁹⁵

Teige dokonce požaduje „naprostou čistotu poezie“ a odmítá, aby byla poezie „aplikována k jakýmkoliv mimoestetickým účelům“.¹⁹⁶

Poměrně zajímavé je, že ačkoliv Teige nevěnuje příliš pozornosti historické podmíněnosti a vývoji aury, nalezneme minimálně dvě místa, kde se zabývá historickou genezí (slabě lartpourlartisticky chápané) autonomie. Jedním z těchto míst je právě *Manifest poetismu*. Malířství podle Teiga vzniklo jako „služba zobrazovací“ a celé dějiny jsou emancipačním bojem, „bojem za svobodu a samostatnost mimoutilitárních, estetických hodnot“.¹⁹⁷ Druhým místem je text věnovaný malbě Toyen a Jindřicha Štyrského *Ultrafialové obrazy čili artificialismus* (1928)¹⁹⁸. Malířství minulosti podle něj zobrazovalo, nemělo básnit, jeho funkce byla buď ikonická, ilustrativní, nebo dokumentární a umělci byli služebníky – ať už církve, vládce, výchovy či morálky.¹⁹⁹ Na konci svého emancipačního boje staré umění umírá, aby se zrodilo jako umění

¹⁹³ Karel Teige, Poezie pro pět smyslů. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*, Praha 1972, s. 196.

¹⁹⁴ Idem, Manifest poetismu. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*, Praha 1972, s. 557–593.

¹⁹⁵ Ibidem, s. 559.

¹⁹⁶ Ibidem, s. 572. Na místo poezie si můžeme dosadit umění, oba pojmy pro Teiga splývají.

¹⁹⁷ Ibidem, s. 573.

¹⁹⁸ Karel Teige, Ultrafialové obrazy čili artificialismus. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*, Praha 1972, s. 552–556.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 553.

nové, „aby v čistém, neaplikovaném, specifickém tvaru se probudilo k novému životu“.²⁰⁰ Umění se stává poezií – „svrchovanou a nezávislou tvorbou“ – jinými slovy, stává se autonomním (v slabě lartpourtartistickém slova smyslu).²⁰¹

V Teigově systému by však samozřejmě nemohlo být poetismu, nebylo-li by na druhé straně konstruktivismu. Tyto dva aspekty se k sobě mají stejně jako se k sobě mají základna s nadstavbou v marxismu:

„Poetismus je korunou života, jehož bází je konstruktivismus.“²⁰²

„Poetismus je nejen protiklad, ale i nezbytný doplněk konstruktivismu. Bázuje na jeho půdoryse.“²⁰³

S touto opozicí pracuje Teige i v rámci celku, který bychom snad mohli souhrnně označit za umění. Svým způsobem totiž rozlišuje umění volné od užitého. Zatímco to užitě (typicky například architektura či typografie) spadá pod konstruktivistický pól jeho myšlení, umění „volné“, které se má stát multimediální a jednotnou životní poezií, patří k poetismu. Stejně jako umění užitě, musí být funkční a plnit řádně svůj účel. Ten však neleží mimo ně jako v případě umění užitého.

Podobně jako se v Adornově pojetí umělecké dílo stává společenským až svým vystoupením ze společnosti a funkčním je jediné skrze svou nefunkčnost, tak se u Teiga umělecké dílo stává účelným právě tehdy, je-li neúčelné.²⁰⁴ Irina Wutsdorffová vypichuje právě toto nalézání (společensko)kritického potenciálu umění v jeho „antagonistických“ momentech – Teiga tak zařazuje do tradice, „která se vztahuje k myšlence bezúčelnosti estetična“.²⁰⁵

4.3. Karel Teige a autonomie – shrnutí

V literatuře nalezne jak tvrzení, že Teige autonomní umění odsuzuje, tak že jej obhajuje. Klíčem k této aporii je jasné vymezení a rozlišení jednotlivých možných čtení tohoto pojmu, o které jsem se ve své práci pokusila. To, že se s pojmem pracuje zcela nereflektovaně, můžeme pocítit

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Ibidem, s. 553–554.

²⁰² Karel Teige, Manifest poetismu (pozn. 194), s. 556.

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Irina Wutsdorffová, Estetická funkce a funkcionalismus, s. 125. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds.). *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 123–134.

²⁰⁵ Ibidem, s. 134.

například při pročítání *Hesláře české avantgardy*.²⁰⁶ Vzhledem k výrazné šíři záběru této publikace a značnému množství autorů nastává situace, kdy je v rámci jedné knihy pojem autonomie používán ve zcela odlišných významech. Zatímco s tvrzeními Petra Mála²⁰⁷ se lze ztotožnit, čteme-li v nich autonomii bürgerovským způsobem (jak jsme naznačili výše), Josef Vojvodík oproti tomu s pojmem autonomie pracuje ve zcela jiném smyslu. Podle Vojvodíka například Teige „směřoval k autonomii základních výtvarných elementů“²⁰⁸ a obrazové básně mají za cíl „vytvoření nové autonomní vizuální poezie“²⁰⁹.

V této kapitole jsem se pokusila nastínit Teigův vztah k jednotlivým možným čtením tohoto pojmu. Zcela jednoznačně můžeme říct, že Teige skutečně popírá autonomii v bürgerovském slova smyslu – můžeme mu totiž připsat požadavek politizace umění či literarizace životních poměrů v benjaminovském smyslu, které je možno číst jako popření takto chápané autonomie. Stejně jako u Benjamina je pro něj toto popření úzce spjato s možností technické reprodukovatelnosti, které výrazně usnadňuje demokratizaci recepce uměleckého díla. Oproti Benjaminovi se Teige daleko více věnuje konkrétním uměleckým technikám a jejich potenciálu v projektu demokratizace umělecké produkce (obrazové básně, koláže, později i fotografie). Ačkoliv si Rousová všímá, že Teige není v podniku likvidace umění příliš důsledný,²¹⁰ lze tento jeho apel v různých podobách vysledovat napříč texty jak z celých dvacátých let, tak i v textech pozdějších.

Obdobně jasná je situace v případě silně lartpourlartisticky pojímané autonomie – tu Teige jasně popírá. Jedná se však spíše o popření deskriptivní než preskriptivní: umělecké dílo, které by bylo skutečně odříznuté od zbytku společnosti není jen nežádoucí, ale zkrátka nemožné. Vše, co je vytvořeno člověkem slouží k nějakému účelu. Otázkou jen zůstává, k jakému.

Zbývá nám tedy poslední pojetí autonomie – slabě lartpourlartistické, či adornovské. Jedná se vlastně o otázku vztahu uměleckého díla k politickým a společenským cílům, o otázku tendence. Jak jsem se pokusila nastínit, v tomto ohledu lze v Teigově myšlení vysledovat určitý vývoj. Zatímco na počátku přiznává možnost tendence, třebaže pro něj není tou rozhodující a zásadní složkou, postupně od tohoto pojetí opouští a proklamuje umění zcela politicky nezaujaté,

²⁰⁶ Josef Vojvodík (ed.) – Jan Wiendl (ed.), *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011.

²⁰⁷ Petr Málek (pozn. 4).

²⁰⁸ Josef Vojvodík (ed.) – Jan Wiendl (ed.) (pozn. 206), s. 76.

²⁰⁹ Ibidem, s. 53.

²¹⁰ Hana Rousová *Abstrakce. Čechy mezi centry modernity 1918–1950. Nejen o vztazích volného a užitého umění*, (pozn. 148), s. 20.

odstřižené od účelů a funkčnosti každodenního života a v adorno­vském slova smyslu autonomní. Rozhodně však odmítám Liškovu interpretaci, podle které Teige tvrdí, že volnost a autonomie umění jsou důkazem jeho „společenské zbytečnosti a neoprávněnosti“ a že „společensky neangažovaná tvorba“ je „zbytečným – dekadentním – luxusem bez oprávnění na existenci“.²¹¹ Takto nemůžeme číst ani Teigovy texty z období proletářského umění, tím méně pak text *Konstruktivismus a likvidace umění*, na který odkazuje Liška.

²¹¹ Pavel Liška, Teige a likvidace umění. In: *Umění* XLIII, 1995, s. 27–28.

Závěr

Třebaže nelze Teigův myšlenkový systém zcela a bezezbytku převést na ten Benjaminův, lze mezi nimi najít mnohé paralely. Domnívám se, že přistoupit k Teigovi skrze benjaminovský pojmový a myšlenkový rámec, je vhodnou interpretační strategií, která nám Teiga může předvést v novém světle.

Že mezi myšlením Waltera Benjamina a Karla Teiga nalezneme řadu analogií, se dalo očekávat. Mimořádným přínosem v této oblasti je především článek Petera Zusiho. Benjaminův pojem aury lze do korpusu Teigova myšlení integrovat skutečně bez problémů a umožňuje nám přesněji formulovat a pojmut Teigovy vlastní úvahy. Pro Benjamina i Teiga přináší možnost technické reprodukovatelnosti příležitost přehodnotit zvláštní status, který je společností přiznáván originálu uměleckého díla. Od zamítnutí auratičnosti uměleckých děl si oba slibují především demokratizaci jejich recepce. Podle Benjamina i podle Teiga nemá být umění fetišem a luxusem, nemá být svázáno s vyšším společenským statusem. Nepatří do galerií, muzeí a divadel. Umění se má stát přirozenou součástí života.

Stejně funkční se v rámci Teigových úvah zdá být pojem literarizace životních poměrů či politizace umění. Podobně jako Benjaminovi jde i Teigovi o demokratizaci umělecké produkce a vposled pak o naprostou „likvidaci umění“, splynutí umělecké praxe s praxí životní. Umění má probouzet přirozenou lidskou kreativitu, skrze umění se svět nakonec stává lepším. Promyslíme-li požadavek odmítnutí auratičnosti uměleckých děl do důsledků, shledáme, že nakonec souvisí i s touto demokratizací umělecké produkce. Jak Teige, tak Benjamin totiž nemluví jen o strojové reprodukci, ale promýšlejí i strojovou produkci. Právě v té pak především Teige nalézá klíč k možnosti kreativního zapojení co nejširší veřejnosti do umělecké praxe.

Co se týče tématu autonomie, je třeba přiznat, že Teige i Benjamin skutečně požadují zrušení autonomie uměleckého díla v bürgerovském slova smyslu – oba dva volají po jeho zapojení do každodenní životní praxe. Jejich názory se rovněž shodují v otázce silně lartpouurlartisticky čtené autonomie – tu oba jakožto marxističtí myslitelé pracující s modelem základny a nadstavby zásadně popírají. Co se týče autonomie adornovské, slabě lartpouurlartistické, je situace složitější. Zásadně však odmítám, že by Benjamin či Teige tuto autonomii popírali a požadovali díla v tomto smyslu heteronomní. Pokusila jsme se prokázat, že pro Benjamina v třicátých letech takto čtená autonomie není tématem. Požaduje neauratické umění a umění v bürgerovském slova smyslu heteronomní. O adornovsky čtené autonomii však vůbec nepíše a použijeme-li termín tendence,

tak jak jej používá Teige, můžeme tvrdit, že Benjaminovi je lhostejno, je-li dílo tendenční či nikoliv.

U Teiga v období proletářského umění sice můžeme nalézt jakési volání po této tendenčnosti, a tedy po adornovské heteronomii,²¹² nikdy však nejde o absolutní odmítnutí autonomních děl.²¹³ V průběhu dvacátých let pak Teige postupně tuto obhajobu tendence opouští, až nakonec v rámci poetismu dokonce zcela obhajuje umění čisté, volné, nezajímavé, a tedy autonomní.

²¹² „Na každý způsob jest ale tendenční poezie lepší než netendenční, protože jest víc.“ Karel Teige, *Nové umění proletářské* (pozn. 168), s. 54.

²¹³ „Nezavrhují ovšem nikterak možnosti tendenčnosti díla, ale neuspokojují se toliko jí samotnou a není pro ně rozhodující.“ Karel Teige, *Naše umělecké touhy* (pozn. 165), s. 165.

Bibliografie

Primární

- Walter Benjamin, Autor jako producent. In: Walter Benjamin – Jiří Brynda (ed.), *Agesilaus Santander*, Praha 1998, s. 151–173
- Walter Benjamin, *Deník od sedmého srpna devatenáct set třicet jedna do dne mé smrti*. In: Walter Benjamin – Martin Ritter (ed.), *Výbor z díla III. Psaní vzpomínání*, Praha 2016, s. 71–75
- Walter Benjamin, Malé dějiny fotografie. In: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 9–19
- Walter Benjamin, *On Hasish*, Berkeley 2006
- Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin – Martin Ritter (ed.), *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*, Praha 2009, s. 299–326
- Josef Čapek, K obrazům Františka Matouška. In: František Matoušek, *Obrazy 1925*, Praha 1925 [cit. dle Rea Michalová, *Karel Teige. Kapitán avantgardy*, Praha 2016, s. 146]
- Karel Honzík, Ze života avantgardy, Praha 1963, s. 76–77 [cit. dle Rea Michalová, *Karel Teige. Kapitán avantgardy*, Praha 2016, s. 139]
- Jiří Jelínek, Situace na počátku roku 1924. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 535–538
- Jindřich Štyrský, Obraz. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 483–487
- Karel Teige, Cesty československé fotografie, s. 248. In: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger (eds.), *Výbor z díla 3. Osvobozování života a poezie*, Praha 1994, s. 235–256
- Karel Teige, Foto, kino, film. In: Jaromír Krejcar (ed.), *Život. Výtvarný sborník*, 2, Praha, 1922, s. 153–168
- Karel Teige, Konstruktivismus a likvidace umění. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*, Praha 1972, s. 123–136
- Karel Teige, Malířství a poezie. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 494–496
- Karel Teige, Manifest poetismu. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*, Praha 1972, s. 557–593
- Karel Teige, Moderní typ. In: Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Karel Teige a typografie. Asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 232–236

- Karel Teige, Moderní umění a společnost. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 505–513
- Karel Teige, Naše umělecké touhy. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 165–168
- Karel Teige, Naše základna a naše cesta. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 607–618
- Karel Teige, Nové umění proletářské. In: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds.), *Výbor z díla I. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 33–63
- Karel Teige, Novým směrem. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 90–96
- Karel Teige, Obrazy. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 539–543
- Karel Teige, Obrazy a předobrazy. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 97–103
- Karel Teige, O fotomontáži. In: Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Karel Teige a typografie. Asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 250–255
- Karel Teige, Poetismus. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 554–561
- Karel Teige, Poezie pro pět smyslů. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*, Praha 1972, s. 191–196
- Karel Teige, Sovětská kultura, Praha, 1927 [cit. dle Rea Michalová, *Karel Teige. Kapitán avantgardy*, Praha 2016, s. 243]
- Karel Teige, Ultrafialové obrazy čili artificialismus. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*, Praha 1972, s. 552–556
- Karel Teige, Umění dnes a zítra. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 365–381
- U. S. Devětsil. In: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Praha 1971, s. 81–83

Sekundární

- Theodor W. Adorno – Walter Benjamin – Henri Lonitz (ed.), *The complete correspondence, 1928–1940*, Cambridge 1999, s. 127–134

- Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, Praha 1997
- Georg W. Bertram, Benjamin and Adorno on Art as Critical Practice. In: Nathan Ross, *The aesthetic ground of critical theory: new readings of Benjamin and Adorno*, New York 2015, s. 1–16
- Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, New York 1977
- Peter Bürger, Teorie avantgardy, In: Peter Bürger, *Teorie avantgardy. Stárnutí moderny: Stati o výtvarném umění*, Praha 2015
- Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Karel Teige a typografie. Asymetrická harmonie*, Praha 2009
- Vratislav Effenberger, Nové umění. In: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds.), *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 575–619
- Miriam Hansen, *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley 2012
- Ian Chilvers – Harold Osborne – Dennis Farr, *The Oxford Dictionnary of Art*, Oxford 1994
- Martin Jay, "The Aesthetic Ideology" as Ideology; Or, What Does It Mean to Aestheticize Politics? In: *Cultural Critique*. 1992(21), s. 41–61
- Vojtěch Lahoda, Utopická krajina Ěrota a Poezie. Koláže Karla Teigeho 1935–1951. In: *Karel Teige. 1900–1951* (kat. výst.). – Karel Srp (kat. výst.), Dům u kamenného zvonu 15. února 1994 – 1. května 1994, s. 135–153
- Pavel Liška, Teige a likvidace umění. In: *Umění XLIII*, 1995, s. 27–28
- Petr Málek, Masová (re)produkce. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds.). *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 181–198
- Rea Michalová, *Karel Teige. Kapitán avantgardy*, Praha 2016
- Zdenek Primus, Obrazová báseň. Entuziastický produkt poetismu. In: *Karel Teige. 1900–1951* (kat. výst.). – Karel Srp (kat. výst.), Dům u kamenného zvonu 15. února 1994 – 1. května 1994, s. 49–62
- Michael Rosen, Benjamin, Adorno and the decline of the aura. In: Fred Rush (ed.), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge 2014, s. 40–56

Alison Ross, Walter Benjamin's Critique of the Category of Aesthetic Form: "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility" from the Perspective of Benjamin's Early Writing. In: Nathan Ross, *The aesthetic ground of critical theory: new readings of Benjamin and Adorno*, New York 2015, s. 83–98

Hana Rousová, *Abstrakce. Čechy mezi centry modernity 1918–1950. Nejen o vztazích volného a užitého umění*, Praha, 2015

Yvonne Sherratt, Adorno's aesthetic concept of aura. In: *Philosophy & Social Criticism*. 2013, 33(2), s. 155–177

Karel Srp, *Karel Teige*, Praha 2001

Uwe Steiner, *Walter Benjamin: An Introduction to his Work and Thought*, Chicago 2010

Viktorie Vítů, *Pojem aury mezi Benjaminem a Adornem* [online]. Praha, 2017 [cit. 2018-06-24]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/178535/>. Bakalářská práce. FF UK. Vedoucí práce Martin Ritter

Jan Wiendl, Řád nového života a tvorby. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds.). *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 285–303

Richard Wolin, *Walter Benjamin: an Aesthetic of Redemption*, Los Angeles 1994

Irina Wutsdorffová, Estetická funkce a funkcionalismus. In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds.). *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 123–134

Peter Zusi, Vanishing Points: Walter Benjamin and Karel Teige on the Liquidations of Aura. *Modern Language Review*. 2013, (105), s. 368–395